

Roberto Calasso

L'IMPRONTA
DELL'EDITORE



ADELPHI

LDB



Roberto Calasso

L'IMPRONTA DELL'EDITORE



Adelphi eBook

Prima edizione digitale 2013

© 2013 ADELPHI EDIZIONI S.P.A. MILANO

www.adelphi.it

ISBN 978-88-459-7351-2

L'IMPRONTA DELL'EDITORE

I LIBRI UNICI

All'inizio si parlava di *libri unici*. Adelphi non aveva ancora trovato il suo nome. C'erano solo pochi dati sicuri: l'edizione critica di Nietzsche, che bastava da sola a orientare tutto il resto. E poi una collana di Classici, impostata su criteri non poco ambiziosi: fare bene quello che in precedenza era stato fatto meno bene e fare per la prima volta quello che prima era stato ignorato. Sarebbero stati stampati da Marderstein, come anche il Nietzsche. Allora ci sembrava normale, quasi doveroso. Oggi sarebbe inconcepibile (costi decuplicati, ecc.). Ci piaceva che quei libri fossero affidati all'ultimo dei grandi stampatori classici. Ma ancora di più ci piaceva che quel maestro della tipografia avesse lavorato a lungo con Kurt Wolff, l'editore di Kafka.

Per Bazlen, che aveva una velocità mentale come non ho più incontrato, l'edizione critica di Nietzsche era quasi una giusta ovvietà. Da che cosa si sarebbe potuto cominciare altrimenti? In Italia dominava ancora una cultura dove l'epiteto *irrazionale* implicava la più severa condanna. E capostipite di ogni *irrazionale* non poteva che essere Nietzsche. Per il resto, sotto l'etichetta di quell'incongrua parola, disutile al pensiero, si trovava di tutto. E si trovava anche una vasta parte dell'essenziale. Che spesso non aveva ancora accesso all'editoria italiana, anche e soprattutto per via di quel marchio infamante. In letteratura l'*irrazionale* amava congiungersi con il *decadente*, altro termine di deprecazione senza appello. Non solo certi autori, ma certi generi erano condannati in linea di principio. A distanza

di qualche decennio può far sorridere e suscitare incredulità, ma chi ha buona memoria ricorda che il *fantastico* in sé era considerato sospetto e torbido. Già da questo si capirà che l'idea di avere al numero 1 della Biblioteca Adelphi un romanzo come *L'altra parte* di Kubin, esempio di fantastico allo stato chimicamente puro, poteva anche suonare provocatorio. Tanto più se aggravato dalla vicinanza, al numero 3 della collana, di un altro romanzo fantastico: il *Manoscritto trovato a Saragozza* di Jan Potocki (e non importava se in questo caso si trattava di un libro che, guardando alle date, avrebbe potuto essere considerato un classico).

Quando Bazlen mi parlò per la prima volta di quella nuova casa editrice che sarebbe stata Adelphi – posso dire il giorno e il luogo, perché era il mio ventunesimo compleanno, maggio 1962, nella villa di Ernst Bernhard a Bracciano, dove Bazlen e Ljuba Blumenthal erano ospiti per qualche giorno –, evidentemente accennò subito all'edizione critica di Nietzsche e alla futura collana dei Classici. E si rallegrava di entrambe. Ma ciò che più gli premeva erano gli altri libri che la nuova casa editrice avrebbe pubblicato: quelli che talvolta Bazlen aveva scoperto da anni e anni e non era mai riuscito a *far passare* presso i vari editori italiani con i quali aveva collaborato, da Bompiani fino a Einaudi. Di che cosa si trattava? A rigore, poteva trattarsi di qualsiasi cosa. Di un classico tibetano (Milarepa) o di un ignoto autore inglese di un solo libro (Christopher Burney) o dell'introduzione più popolare a quel nuovo ramo della scienza che era allora l'etologia (*L'anello di Re Salomone*) o di alcuni trattati sul teatro Nō scritti fra il quattordicesimo e il quindicesimo secolo. Furono questi alcuni fra i primi *libri da fare* che Bazlen

mi nominava. Che cosa li teneva insieme? Non era chiarissimo. Fu allora che Bazlen, per farsi intendere, si mise a parlare di *libri unici*.

Che cos'è un *libro unico*? L'esempio più eloquente, ancora una volta, è il numero 1 della Biblioteca: *L'altra parte* di Alfred Kubin. Unico romanzo di un non-romanziero. Libro che si legge come entrando e permanendo in una allucinazione possente. Libro che fu scritto all'interno di un delirio durato tre mesi. Nulla di simile, nella vita di Kubin, prima di quel momento; nulla di simile dopo. Il romanzo coincide perfettamente con *qualcosa che è accaduto*, un'unica volta, all'autore. Ci sono solo due romanzi che precedono quelli di Kafka e dove già si respirava l'aria di Kafka: *L'altra parte* di Kubin e *Jakob von Gunten* di Robert Walser. Entrambi avrebbero trovato il loro posto nella Biblioteca. Anche perché se, in parallelo all'idea del libro unico, si dovesse parlare di un *autore unico* per il Novecento, un nome si imporrebbe subito: quello di Kafka.

In definitiva: libro unico è quello dove subito si riconosce che all'autore è *accaduto qualcosa* e quel qualcosa ha finito per depositarsi in uno scritto. E a questo punto occorre tenere presente che in Bazlen c'era una ben avvertibile insofferenza per la scrittura. Paradossalmente, considerando che aveva passato la vita sempre e soltanto fra i libri, il libro era per lui un risultato secondario, che presupponeva qualcos'altro. Occorreva che lo scrivente fosse stato attraversato da questo altro, che vi fosse vissuto dentro, che lo avesse assorbito nella fisiologia, eventualmente (ma non era obbligatorio) trasformandolo in stile. Se così era accaduto, quelli erano i libri che più attiravano Bazlen. Per

capire tutto questo, è bene ricordare che Bazlen era cresciuto negli anni della massima pretesa di autosufficienza della pura parola letteraria, gli anni di Rilke, di Hofmannsthal, di George. E di conseguenza aveva sviluppato certe allergie. La prima volta che lo vidi, mentre parlava con Cristina Campo delle sue - meravigliose - versioni di William Carlos Williams, insisteva solo su un punto: «Non bisogna sentire troppo il *Dichter...*», il «poeta-creatore», nel senso di Gundolf e di tutta una tradizione tedesca che discendeva da Goethe (e di cui Bazlen, per altro, conosceva perfettamente l'alto significato).

I libri unici erano perciò anche libri che molto avevano rischiato di non diventare mai libri. L'opera perfetta è quella che non lascia tracce, si poteva desumere da Zhuang-zi (il vero maestro, se uno si dovesse nominare, di Bazlen). I libri unici erano simili al *residuo*, *séşa*, *ucchişta*, su cui non cessavano di speculare gli autori dei Brāhmaṇa e a cui l'*Atharva Veda* dedica un inno grandioso. Non c'è sacrificio senza residuo - e il mondo stesso è un residuo. Perciò occorre che i libri esistano. Ma occorre anche ricordare che, se il sacrificio fosse riuscito a non lasciare un residuo, i libri non ci sarebbero mai stati.

I libri unici erano libri dove - in situazioni, epoche, circostanze, maniere diversissime - si era giocato il Grande Gioco, nel senso del Grand Jeu che aveva dato nome alla rivista di Daumal e Gilbert-Lecomte. Quei due adolescenti tormentati, che a vent'anni avevano messo in piedi una rivista rispetto alla quale il surrealismo di Breton appariva paludato, tronfio e spesso retrivo, erano per Bazlen la prefigurazione di una nuova, fortemente ipotetica antropologia, verso la quale i libri unici si rivolgevano. Antropologia

che appartiene ancora, quanto e più di prima, a un eventuale futuro. Quando il Sessantotto irruppe, pochi anni dopo, mi sembrò innanzitutto irritante, come una goffa parodia. Se si pensava al Grand Jeu, quella era una maniera modesta e gregaria di ribellarsi, come sarebbe apparso anche troppo chiaro negli anni successivi.

Il Monte Analogo a cui Daumal dedicò il suo romanzo incompiuto (che sarebbe diventato il numero 19 della Biblioteca, accompagnato da un saggio densissimo di Claudio Rugafori) era l'asse - visibile e invisibile - verso cui la flottiglia dei libri unici orientava la rotta. Ma questo non deve far pensare che quei libri fossero tenuti ogni volta a sottintendere un qualche esoterismo. A provare il contrario basterebbe il numero 2 della Biblioteca, *Padre e figlio* di Edmund Gosse: resoconto minuzioso, calibrato e lacerante di un rapporto padre-figlio in età vittoriana. Storia di una inevitabile incomprensione fra due esseri solitari, un bambino e un adulto, che fanno al tempo stesso inflessibilmente rispettarli. Sullo sfondo: geologia e teologia. Edmund Gosse sarebbe poi diventato un ottimo critico letterario. Ma senza quasi più tracce di quell'essere che si racconta in *Padre e figlio*, l'essere a cui *Padre e figlio* accade. Perciò *Padre e figlio*, come testo memorialistico, ha qualcosa dell'unicità di quel romanzo, *L'altra parte*, che nella Biblioteca lo aveva preceduto.

Fra libri a tal punto disparati, quale poteva essere allora il requisito indispensabile, quello che comunque si doveva riconoscere? Forse soltanto il «suono giusto», altra espressione che Bazlen talvolta usava, come argomento ultimativo. Nessuna esperienza, di per sé, era sufficiente per far nascere un libro. C'erano tanti

casi di vicende affascinanti e significative, che però avevano dato origine a libri inerti. Anche qui soccorreva un esempio: durante l'ultima guerra molti avevano subito prigionie, deportazioni, torture. Ma, se si voleva constatare come l'esperienza dell'isolamento totale e della totale inermità potesse elaborarsi e diventare una scoperta di qualcos'altro, che si racconta con sobrietà e nitidezza, bisognava leggere *Cella d'isolamento* di Christopher Burney (numero 18 della Biblioteca). E l'autore, dopo quel libro, sarebbe tornato a confondersi nell'anonimato. Forse perché non intendeva essere scrittore di un'opera ma perché un'opera (quel singolo libro) si era servita di lui per esistere.

Scelto il nome della collana, bisognava ora inventarne l'aspetto. Concordammo subito su che cosa volevamo evitare: il bianco e i grafici. Il bianco perché era il punto di forza della grafica Einaudi, la più bella allora in circolazione – e non solo in Italia. Era perciò d'obbligo tentare di differenziarci al massimo. Così puntammo sul colore e sulla carta opaca (il nostro *imitlin*, che ci accompagna da allora). Quanto ai colori, quelli in uso a quel tempo nell'editoria italiana erano piuttosto pochi e piuttosto brutali. Rimanevano da esplorare varie gamme di toni intermedi.

Volevamo poi fare a meno dei grafici, perché – bravi e meno bravi – erano accomunati da un vizio: qualsiasi cosa facessero, appariva subito come ideata da un grafico, secondo certe regole un po' bigotte che osservavano i seguaci della vulgata modernista. Pensavamo che ci fossero altre vie. E un giorno cominciò a circolare in casa editrice un repertorio dell'opera di Aubrey Beardsley. In fondo, c'erano anche alcune *maquettes* di copertine, da lui disegnate per la

collana Keynotes presso John Lane, Vigo St., London, nell'anno 1895. Con qualche piccola variazione - sostituendo la scritta Biblioteca Adelphi al fregio che Beardsley inseriva sulla striscia superiore nera -, la copertina era già fatta. E soprattutto si disponeva di una cornice per introdurre un elemento che ritenevamo essenziale: l'immagine. Così in omaggio a Beardsley decidemmo che il numero 2 della collana - *Padre e figlio* di Edmund Gosse - ospitasse entro la cornice il disegno che Beardsley aveva ideato per *The Mountain Lovers* di Fiona Macleod.

Parecchi anni dopo ebbi la sorpresa di imbattermi da un antiquario nella brochure pubblicitaria che presentava la collana Keynotes. Ed ebbi quasi un senso di allucinazione quando vi trovai riprodotta la copertina disegnata da Beardsley per il *Prince Zaleski* di M.P. Shiel. Quale convergenza astrale... Totalmente dimenticato in Inghilterra, M.P. Shiel era l'autore della *Nube purpurea*, che era stata forse l'ultima scoperta entusiasmante per Bazlen, quando cercava libri per Adelphi, e sarebbe anche diventato uno dei primi successi immediati della Biblioteca. Pubblicato nel 1967, magistralmente tradotto e introdotto da Wilcock, fu subito ristampato e divenne presto uno di quei libri - come *Il libro dell'Es* di Groddeck - da cui e in cui si riconoscevano i primi lettori adelphiani.

Nome, carta, colori, schema grafico: tutti elementi essenziali della collana. Mancava ancora quello da cui un libro si lascia riconoscere: l'immagine. Che cosa doveva essere quell'immagine sulla copertina? *Il rovescio dell'ecfrasi* - proverei a definirla oggi. Naturalmente non ci siamo mai detti nulla di

simile, ma agivamo come se fosse sottinteso. *Ecfrasi* era il termine che si usava, nella Grecia antica, per indicare quel procedimento retorico che consiste nel tradurre in parole le opere d'arte. Sussistono scritti – come le *Immagini* di Filostrato – dedicati soltanto all'ecfrasi. Fra i moderni, sommo virtuoso dell'ecfrasi è stato Roberto Longhi. Anzi, si potrebbe dire che le punte più audaci e rivelatrici nei suoi saggi sono le descrizioni dei quadri, ben più delle discussioni e delle analisi. Ma, di là da Longhi, l'ineguagliato maestro dell'ecfrasi rimane Baudelaire. Non solo in prosa, ma in versi: quando definiva Delacroix «lac de sang hanté des mauvais anges» o David come «astre froid», Baudelaire diceva quanto di più preciso e insostituibile la parola sia riuscita a raggiungere su quei due pittori. Ora, l'editore che sceglie una copertina – lo sappia o no – è l'ultimo, il più umile e oscuro discendente nella stirpe di coloro che praticano l'arte dell'ecfrasi, ma applicata questa volta a rovescio, quindi tentando di trovare l'equivalente o l'*analogon* di un testo in una singola immagine. Che lo sappiano o no, tutti gli editori che usano immagini praticano l'arte dell'ecfrasi a rovescio. Ma anche le copertine tipografiche ne sono un'applicazione, seppure più subdola e attenuata. E questo senza distinzioni di qualità: per un romanzo di *pulp fiction* quell'arte non è meno importante che per un libro dalle smisurate ambizioni letterarie. Ma qui occorre aggiungere un dettaglio decisivo: si tratta di un'arte gravata da una dura servitù. L'immagine che deve essere l'*analogon* del libro va scelta non in sé, ma anche e soprattutto in rapporto a un'entità indefinita e minacciosa che agirà da giudice: il pubblico. Non basta che l'immagine sia giusta. Dovrà anche essere

percepita come giusta da molteplici occhi estranei, che generalmente nulla sanno ancora di ciò che troveranno nel libro. Situazione paradossale, quasi comica nella sua disagevolezza: occorre offrire un'immagine che incuriosisca e attragga un ignoto a prendere in mano un oggetto di cui nulla conosce tranne il nome dell'autore (che spesso vede per la prima volta), il titolo, il nome dell'editore e il risvolto (testo sempre sospetto, perché scritto *pro domo*). Ma al tempo stesso l'immagine della copertina dovrebbe risultare giusta anche *dopo* che l'ignoto abbia letto il libro, se non altro perché non pensi che l'editore non sa che cosa pubblica. Dubito che molti editori si siano dedicati a ragionare su questa falsariga. Ma so che tutti indistintamente - i migliori e gli infimi - si pongono ogni giorno una domanda che solo in apparenza è più semplice: quella certa immagine vende o non vende? Se la si osserva da vicino, la domanda è più affine a un *kōan* che a qualsiasi altra cosa. *Vendere* indica qui un processo alquanto oscuro: come suscitare desiderio per qualcosa che è un oggetto composito, in larga parte sconosciuto e in altrettanto larga parte elusivo? Negli Stati Uniti e in Inghilterra, ogni giorno squadre di sofisticati *art directors* si trovano in questa situazione: gli viene dato *un soggetto* (un libro, che non necessariamente leggeranno), provvisto di alcuni caratteri primari e secondari (la tiratura ipotizzata, il tipo di pubblico a cui si rivolge, gli argomenti che tratta e che più possono attrarre). Il loro compito è quello di escogitare l'immagine e il *packaging* più efficace in cui avvolgerlo. Il risultato sono i libri americani e inglesi di oggi. Talvolta brutti, talvolta brillanti, ma sempre collegati a questa trafilata, che li rende troppo stretti parenti fra loro.

È come se una stessa centrale, che dispone di alcuni settori altamente specializzati e di altri piuttosto rozzi, provvedesse a fornire tutte le copertine che si vedono sul banco di un libraio. Il sistema può piacere o meno. Ma è certo che, per quanto riguarda Adelphi, venne applicato sempre un sistema opposto.

Innanzitutto pensavamo che, nello sterminato repertorio delle immagini esistenti – fossero quadri o fotografie o disegni –, si potesse trovare ogni volta, con un po' di pazienza e di tenacia, qualcosa di adatto al libro che stavamo per pubblicare. Perciò non abbiamo mai commissionato una copertina. Perciò, per più di trent'anni, Foà e io abbiamo vagliato, provando e riprovando, centinaia e centinaia di immagini, formati, colori di fondo. Bazlen non poté partecipare a questo gioco, perché il finito di stampare del primo volume della Biblioteca coincise con il mese della sua morte: luglio 1965. Ma in vario modo partecipavano e partecipano al gioco tutti i collaboratori della casa editrice. Incluso l'autore, quando disponibile. E ogni suggerimento dall'esterno è sempre benvenuto. Perché talvolta la scelta è un rompicapo. E non mancano i pentimenti – e i pentimenti per i pentimenti. Un solo esempio: per *Padre e figlio* di Gosse, giunti al momento della seconda edizione pensammo di cambiare la copertina, sostituendo ai fiori di Beardsley la splendida fotografia di Gosse padre e figlio che nella prima edizione era stata messa nel controfrontespizio. Oggi forse inclinerei a tornare all'origine.

L'arte dell'ecfrasi a rovescio ha bisogno di tempo – di molto tempo – per svilupparsi, espandersi, respirare. La sua mira è un reticolato di immagini che non solo rispondano ciascuna a un

singolo oggetto (il libro per il quale vengono usate), ma si rispondano fra loro, in modo non troppo dissimile da come i vari libri della collana possono risponderci fra loro. Così si sono creati strani fenomeni di affinità irresistibile, per cui certi pittori venivano calamitati da certi autori. Per esempio Simenon e Spilliaert. Belga come Simenon, geniale e tuttora misconosciuto, Spilliaert comincia ad apparire sulle copertine di Simenon nel 1991, con *L'uomo che guardava passare i treni* (nella collana gli Adelphi). E da allora vi è apparso dodici volte. Sempre lasciando l'impressione, in noi ma anche nei lettori, come abbiamo potuto constatare, che si trattasse dell'immagine *giusta*. Così, ogni volta che si pubblica un Simenon nella Biblioteca, viene spontaneo cercare lo Spilliaert più adatto. Se Simenon è stato sempre celebrato come scrittore delle atmosfere, si può supporre che qualcosa di quelle atmosfere filtri sulle tele di Spilliaert o fosse già lì in attesa che lo scrittore Simenon le nominasse. Ciò che li accomuna è qualcosa di scarno, scabro, livido – un certo fondo desolato di tutto. E può apparire da un attaccapanni, da un vecchio mobile, dal riflesso in uno specchio o dall'arenile di Ostenda.

Ma Spilliaert si collega anche a un altro autore, quanto mai diverso: Thomas Bernhard. La loro storia può aiutare a capire gli strani incroci che si creano praticando l'ecfrasi a rovescio. Quando venne il momento di pubblicare il primo dei cinque volumi dell'autobiografia di Bernhard, ricordo che non sapevo bene dove rivolgermi. Perché Bernhard appartiene, in grado eminente, a quegli autori per i quali è molto difficile trovare un'immagine da mettere in copertina (e di fatto, presso Suhrkamp, i suoi romanzi hanno avuto sempre copertine tipografiche). È come se la sua

altissima idiosincronicità si estendesse al regno delle figure, respingendole. Finalmente la scelta cadde su uno Spilliaert: un lungo, basso muro dietro il quale si espande un cielo giallo-rossastro e, di lato, si profila un albero dai fitti rami secchi. Non avrei saputo dire perché quell'immagine mi sembrasse adatta per *L'origine*, libro centrato su Salisburgo, città barocca infettata da nazismo e bigotteria. Ma non ne ero scontento. Due anni dopo toccò al secondo volume dell'autobiografia, *La cantina*. E anche questa volta mi fissai su uno Spilliaert: vari tronchi, nudi, su un terreno spoglio. Poi venne il momento del terzo volume, *Il respiro* - e fu un altro Spilliaert: un grande albero che sveltava, con molti rami secchi. A questo punto si era creata una complicità e un'alleanza segreta fra l'autobiografia di Bernhard e gli alberi di Spilliaert. Per il quarto volume, *Il freddo*, in copertina si vede ancora uno Spilliaert: un viale d'inverno, bordato da alberi con i rami secchi. Giunto all'ultimo volume, *Un bambino*, tornai a sentirmi quanto mai incerto. Forse non trovavo altri alberi in Spilliaert, ma alla fine la scelta cadde comunque su un suo quadro: mostrava alcune scatole colorate, appoggiate una sull'altra. Era una copertina stranamente adatta per quel libro, con qualcosa di infantile e anche allegro, senza ragione e senza bisogno di ricorrere alla figura di un bambino.

Ho incontrato Bernhard poche volte, tutte memorabili. La prima a Roma, con Ingeborg Bachmann e Fleur Jaeggy, all'inizio degli anni Settanta. Bernhard aveva letto un suo testo all'Istituto Austriaco. Ci raccontò che il direttore dell'Istituto si era subito premurato di dirgli, con cerimoniosità viennese: «Il letto dove Lei dormirà è quello dov'è morto qualche mese fa

Johannes Urzidil». Quella sera Bernhard rimase muto fino a mezzanotte passata. Poi, provocato a dire qualcosa, parlò senza interruzione per qualche ora, raccontando una serie di storie esilaranti e per lo più macabre, fino all'alba. Gli argomenti? Irlandesi, cimiteri, pasticche (contro l'insonnia), contadini. Quando lo riaccompagnammo all'Istituto, faceva ormai giorno. Vari anni dopo, a Vienna, gli consegnai un volume della sua autobiografia, che era appena uscito. Lo sfogliò, osservò attentamente la stampa, sembrava piacergli. Poi disse che la carta era buona. Non una parola di più. E si passò a discorrere d'altro. Devo aggiungere che fra noi non abbiamo parlato mai di libri, tanto meno dei suoi libri. Fu quella l'ultima volta in cui lo vidi.

A distanza di poco tempo dalla sua morte, nel luglio del 1989, mi arrivò dall'editore Residenz il volume di Bernhard *In der Höhe*. Forse l'autore non aveva fatto in tempo a vederne una copia finita. Il libro mi colpì come un *déjà vu*. In copertina: rami secchi, su un fondo pallido, con poche, delicate chiazze di colore. Non era un'opera di Spilliaert, ma avrebbe potuto esserlo. La copertina non era in carta lucida, come quella di tutti i libri Residenz, ma opaca, del tipo usato da noi. L'impostazione tipografica della pagina era *uguale* a quella della collana (Narrativa contemporanea) dove erano apparsi, da Adelphi, i primi volumi dell'autobiografia di Bernhard. Telefonai a Residenz, chiesi come si spiegasse quel cambiamento per cui quel libro era dissimile da tutti gli altri della casa editrice. Mi dissero che era stata una precisa volontà di Bernhard. Anzi, aveva posto come condizione che il libro si presentasse in quel modo. Lo presi come un saluto.

Con gli anni e con la pratica, attraverso errori e correzioni, anche nel cercare immagini acconce per i libri della Biblioteca si precisavano alcuni criteri: innanzitutto evitare, in linea di principio, gli antichi maestri, i pittori troppo identificabili e le immagini troppo divulgate, perché un qualche elemento di sorpresa - nell'immagine stessa o negli accostamenti - era un requisito essenziale (ma in questo, come in tutto il resto, ci sarebbero state eccezioni: così le violette di Dürer per Marina Cvetaeva); e poi individuare certi pittori che, per ragioni non facilmente decifrabili, sembrano aver sentito, in qualsiasi epoca siano vissuti, una sorta di vocazione a diventare copertine che forse li avrebbe contrariati (fra questi, Blake); inoltre attingere volentieri a certi grandi misconosciuti (come Spilliaert) o mai riconosciuti pienamente (come Vallotton) o non ancora accolti nella percezione generale (come Hammershøi). Infine: eleggersi una sorta di club di affini, pronti a venire in aiuto nei casi più diversi: George Tooker (per Kundera, Burroughs, Kunze, Nabokov, Sacks, Sciascia), Alex Colville (per Mutis, Simenon, Christina Stead, Pirsig), Oelze (per Benn, Sacks, Burroughs, Šalamov, C.S. Lewis), Meredith Frampton (per Nabokov, Muriel Spark, Ivy Compton-Burnett, Henry Green).

Sottintesi tutti questi artifici, una volta che si pongano accanto, come su un enorme tavolo, le varie centinaia di immagini apparse sulle copertine della Biblioteca nel corso di quasi cinquant'anni (soprattutto se congiunte alle copertine delle due collane parallele: Fabula e gli Adelphi), non dovrebbe essere difficile

intravedervi un intreccio di linee che si sovrappongono a quelle canoniche della storia dell'arte, le contrappuntano e le disturbano. Ma queste cose non vanno additate, se non di sfuggita. Dovrebbe essere il lettore a scoprirle, ripercorrendo mentalmente le vie e i motivi che hanno condotto a certi accostamenti.

Vienna era molto diversa prima di scoprire di essere la Grande Vienna. Nell'afosa estate del 1968 le vetrine erano ancora sovraffollate di brutti oggetti, con il cartellino dei prezzi, come in un protratto dopoguerra in provincia. Klimt e Schiele giacevano ancora nei retrobottega degli antiquari. Di Karl Kraus parlavano soltanto certi signori dalle adorabili maniere, che ricordavano di essere vissuti quando il suo demone scuoteva la città. Uno di loro mi raccontò che aveva venduto la sua collezione completa della «Fackel» a un ufficiale americano per un cospicuo numero di pacchetti di sigarette. Ma i libri di Kraus non si vedevano in giro. Lentamente li stava ristampando una casa editrice che si dedicava soprattutto alla teologia: Kösel. Nobili edizioni, invisibili fra le novità. Lavorando su Kraus, che mi ero messo in testa di tradurre, diventava sempre più chiaro che la sua Vienna era stata davvero quel «punto cosmico» della Sirkecke di cui un giorno aveva scritto: una costellazione stupefacente, che era sorta con il giovane Hofmannsthal sotto specie di Loris, perfettamente maturo a diciotto anni, e con ogni probabilità si era inabissata quando Freud e i suoi, grazie all'aiuto di Marie Bonaparte, erano riusciti a prendere un treno per Londra, che avrebbe potuto essere l'ultimo. Fra quei due

momenti, da quelle strade era passata una gran parte delle domande e delle forme che il tempo non aveva intaccato. Anzi spiccavano più che mai prima, per una certa tranquilla radicalità che altrove non era stata raggiunta. Schönberg e Wittgenstein, Musil e Gödel, Kraus e Hofmannsthal, Freud e Roth, Schnitzler e Loos: si erano tutti incrociati sul Graben, si erano sfiorati o ignorati, spesso si erano detestati. Ma ciò che li legava era molto più forte – e solo ora cominciava ad affiorare. Detto nella formulazione più elementare: in nessun altro luogo si erano poste così lucidamente come a Vienna le domande ultime sul linguaggio (che poteva essere la lingua, di ogni giorno e dei giornali, per Kraus; o i sistemi formali, per Gödel; o il sistema tonale, per Schönberg; o i rebus onirici, per Freud).

La fortuna della Biblioteca cominciò a cristallizzare quando un certo numero di lettori scoprì, libro dopo libro, che quella costellazione si stava disegnando, senza preclusioni di generi e all'interno della stessa collana. Il fenomeno si può seguire dalle reazioni a Joseph Roth. Nel 1974 pubblicammo *La Cripta dei Cappuccini* in una tiratura di tremila copie. Roth era un nome che in quel momento non diceva nulla. Il libro fu subito ristampato, rimanendo però nell'ordine di poche migliaia di copie. Ma presto si varcò quella soglia. Già due anni dopo *La Cripta dei Cappuccini, Fuga senza fine* venne accolto subito con entusiasmo da un pubblico vasto. E con stupore constatammo come, in un momento in cui la parola stessa *letteratura* era famigerata, il romanzo veniva clandestinamente adottato dai ragazzi dell'estrema sinistra. Ricordo alcuni di Lotta Continua: dicevano che solo in quella storia si erano ritrovati – o almeno avrebbero voluto

ritrovarsi, in quell'incrocio di turbini. Mi auguro che abbiano seguito Roth anche oltre. Così, dopo altri due anni, nel 1978, per un libro che non è fra i maggiori di Roth, *Il profeta muto*, dovemmo partire con una tiratura di trentamila copie, perché tante i librai ne chiedevano. E tante si vendettero subito. In copertina c'era uno Schiele, che sembrava ancora usabile senza porsi problemi (non è facile immaginare che ci fu un tempo in cui Schiele o Hopper *non* erano ancora negli occhi e nei poster di tutti). Il successo, la vera moda di Joseph Roth in Italia erano dovuti non solo al riconoscimento della sua trascinante malia di narratore, ma al fatto che intorno a lui – e nella stessa Biblioteca – continuavano a disporsi gli altri astri della costellazione viennese. E sarebbe venuto il tempo anche degli autori più discreti e sfuggenti per le storie letterarie, come Altenberg e Polgar. O di uno strepitoso escogitatore di trame, come Lernet-Holenia, a cui la sua cultura d'origine continua a opporre una sorda resistenza.

Ma è il caso di ricordare anche un altro punto, che il pubblico non poteva che ignorare – e ha un sapore intensamente editoriale. Se la prosa, il fraseggio di Joseph Roth sono entrati così facilmente nelle vene della lingua italiana è anche per merito non tanto di qualcuno dei suoi numerosi traduttori, ma del suo *revisore unico*: Luciano Foà. Libro per libro, dalla *Cripta dei Cappuccini* (1974) fino a *I cento giorni* (1994), Foà si riservava ogni anno un certo numero di settimane in cui *rivedeva Roth*. Sembrava un suo compito ovvio e inalienabile. E il risultato era quella precisione nel dettaglio e quella patina delicata che proteggeva l'insieme, senza le quali non si può cogliere la peculiarità di Roth. Foà amava pochi scrittori senza riserve. Primi fra

tutti, Stendhal e Kafka. E in Roth riconosceva la massima approssimazione a Stendhal che il Novecento aveva raggiunto.

Il nesso adamantino fra il nome Adelphi e la Mitteleuropa si stabilì fra il 1970 e il 1980, soprattutto attraverso un certo numero di titoli della Biblioteca. Fu l'*Andrea* di Hofmannsthal a dare l'avvio, seguito nella collana da Kraus, Loos, Horváth, Roth, Schnitzler, Canetti, Wittgenstein. E mi accorgo che nel 1980 non erano ancora stati pubblicati Altenberg, Polgar, Lernet-Holenia.

Ma la memoria fa strani scherzi, sovrapponendo prospettive posteriori a quelle del momento in cui le cose accadevano e trascurando dettagli che erano vividi allora. È stato perciò un sollievo che mi tornassero tra le mani, per caso, alcuni fogli scritti a mano dove avevo buttato giù le parole di ringraziamento che pronunciai nel settembre 1981, quando le autorità austriache ebbero la graziosità di conferirmi la *Ehrenkreuz litteris et artibus* (e la parola *Ehrenkreuz* suscitava in me subito il ricordo di una delle più irresistibili prose di Kraus, dedicata a difendere una prostituta che aveva osato appuntarsi sul petto quell'onorificenza che era stata data a un suo cliente). Le riporto qui nella loro integralità perché danno l'idea di come quei fatti venissero percepiti allora:

«Da bambino, già alla scuola elementare, come tutti i bambini italiani da circa cento anni, ho incontrato l'Austria per la prima volta nel sussidiario, là dove si parlava del maresciallo Radetzky e lo si definiva "la belva". La belva

Radetzky fu dunque il primo austriaco con cui venni in contatto. Si imparava poi a memoria *Sant'Ambrogio* del Giusti - e lì si incontravano altri austriaci, più anonimi, soldati dai baffi di sego, povera gente "in un paese, qui, che le vuol male".

«Per mia fortuna, ho sempre avuto la tendenza a considerare irreali le cose che leggevo nei libri di storia. Perciò cancellai ogni immagine troppo precisa dell'Austria finché un giorno, nel 1957, avevo sedici anni, vidi nella libreria Hoepli di Roma il primo volume dell'*Uomo senza qualità* di Robert Musil, edizione Einaudi. Il nome era quello di un ignoto, la copertina era un bel quadro di Vuillard. Qualcosa mi attrasse subito in quel libro: fui conquistato dal ritratto di Leona, l'amante di Ulrich dalla vita leggera, golosissima, che ordina sempre al ristorante delle "pommes à la Melville". E, subito dopo, fui conquistato da quel capitolo in cui si comincia a delineare una descrizione della Kakanìa, "quello Stato incompreso e ormai scomparso, che in tante cose fu un modello non abbastanza apprezzato". In questo paese dal nome di operetta, ma il cui centro di gravità è un grande criminale: Moosbrugger, incontrai definitivamente l'Austria, non solo come una entità della storia, ma come un luogo dell'anima. E a poco a poco quel paese si popolò per me, nel suo intreccio di nazioni e di differenze: era ugualmente terra di Kafka e di Schönberg, di Loos e di Kubin, di Altenberg e di Schiele, di Wittgenstein e di Freud, di Polgar e di Schnitzler.

«Quel luogo si è popolato poi, per me, anche di persone viventi, che in due casi sono state determinanti nella mia vita: Roberto Bazlen e Ingeborg Bachmann. Attraverso di loro e

attraverso quei numerosi amici invisibili che sono gli scrittori morti, fui condotto naturalmente a vivere all'interno di quei luoghi, di quei fatti, di quella fragile cristallizzazione di civiltà. Così, quando poi sono cominciati a essere pubblicati i libri della casa Adelphi, che ha verso Bazlen una gratitudine inesauribile, non abbiamo mai pensato di rivolgerci a quegli autori di cui dicevo per - come si dice - "colmare una lacuna" o "scoprire un filone". Adelphi, come dice già il nome, è un'impresa fondata sull'affinità: affinità fra persone come fra libri. E per ragioni di affinità ci siamo rivolti così spesso a opere di quell'ambito austriaco di cui parlavo.

«All'inizio le reazioni furono lente e incerte: non solo quando pubblicammo Kubin, nel 1965, ma ancora quando pubblicammo Kraus, nel 1972. Un illustre protagonista del mondo editoriale [si trattava di Erich Linder, a quel tempo forse il più importante agente letterario al mondo e certamente il più colto] mi predisse allora, per Kraus, una vendita di venti copie. Oggi il libro ha raggiunto la quarta edizione. Ma il caso più ovvio di una infatuazione per un grande autore austriaco è stato quello di Joseph Roth: a proposito del quale si può dire che l'Italia è l'unico paese dove oggi il cognome Roth evoca subito il nome dell'austriaco Joseph e non quello dell'americano Philip. Ma non voglio qui ripercorrere la fortuna che hanno avuto molti autori kakanici in questi anni, e in particolare certi loro libri che Adelphi ha pubblicato. Penso così a un giorno in cui apparve un articolo di Alberto Arbasino in cui si diceva che la casa editrice Adelphi dovrebbe chiamarsi Radetzky. Quel giorno ebbi l'impressione che un circolo si era chiuso: la belva Radetzky era diventata come un nostro antenato totemico. Il suo esercito,

dalle splendenti uniformi, è ormai un esercito disperso, letterario e invisibile, il cui ultimo ufficiale sopravvissuto è forse, senza saperlo, Fred Astaire, che si chiamava in realtà Frederick Austerlitz ed era figlio appunto di un ufficiale austriaco. Questa croce che oggi ricevo è per me in certo modo un segno che mi arriva da quell'esercito invisibile».

C'erano poi certi libri che sembravano nati apposta per la Biblioteca. Un giorno Angelica Savinio ci inviò un manoscritto inedito del padre. Era la *Nuova enciclopedia*. Insoddisfatto di tutte le enciclopedie, Savinio se ne era fatta una con le sue mani. La prima voce: «Abat-jour». Sarebbe bastato questo per conquistare. Poi il libro procedeva ondeggiando, fra punte innumerevoli di intelligenza e ironia, con tono amabile, tra il sornione e il sardonico. Savinio aveva voluto trasformare la forma enciclopedica – anonima e collettiva per eccellenza – in una concrezione della più alta idiosincronicità: difficile pensare un *libro unico* più esattamente corrispondente alla definizione. In quel tempo, di Savinio avevamo pubblicato soltanto *Maupassant e "l'Altro"*, libro indefinibile, traboccante di genio, che già Debenedetti aveva provato a recuperare nella collana delle Silerchie. Per il resto, l'opera di Savinio era sommersa. Il suo nome – circondato da un vasto alone di silenzio. Nelle genealogie letterarie non appariva mai. Eppure aveva conosciuto tutti, aveva scritto infaticabilmente sui giornali e le riviste più note. Ma agiva contro di lui una antica, letale fattura. Una voce senza nome diceva e ripeteva: «Savinio? Troppo intelligente». Gli mancava, a quanto pare, quella

sana ottusità che alcuni continuavano a ritenere propria del vero artista. Ovviamente c'erano altre ragioni per rifiutarlo. Innanzitutto la sua capacità di essere slegato dalla società letteraria che lo circondava, il suo modo imprevedibile di trattare di qualsiasi cosa, dagli abat-jour agli zampironi (penultima voce della *Nuova enciclopedia*). Ma questi suoi vizi erano appunto ciò che lo rendeva tanto più caro a noi. Così Savinio entrò a vele spiegate nella Biblioteca con la sua *Nuova enciclopedia*, che avrebbe potuto anche essere letta come l'enciclopedia più adatta per quella composita tribù che lo aveva preceduto nella collana.

Fu con Joseph Roth che operammo una netta, decisiva correzione di rotta. Nella sua versione più radicale, l'idea bazleniana del *libro unico* si opponeva persino a quella di opera. A Bazlen importava molto più il momento, la singola concrezione che non l'opera nelle sue ramificazioni. Era un'idea molto audace, che andava molto lontano - e per la quale i tempi forse non sono ancora maturi. Ma che cosa avremmo dovuto fare con Roth? *La Cripta dei Cappuccini* era uno dei suoi romanzi maggiori, ma per capirlo veramente occorreva disporlo in sequenza con tutti gli altri. Alcuni dei quali non meno belli. Roth è l'autore di una concatenazione narrativa, come pochi altri. Così avvenne che, a partire dal 1974 fino al 1994, anno per anno, pubblicammo *tutta* l'opera narrativa di Roth (poi proseguendo con i suoi magnifici articoli giornalistici). E di fatto era un procedimento che da allora avremmo applicato, appena la situazione dei diritti lo permise, anche ad alcuni

altri scrittori: Blixen, Borges, Nabokov, ma anche Maugham – e infine, con un’espansione impressionante dei titoli: Simenon.

Stavo scrivendo queste osservazioni sulle copertine quando il «New York Times Magazine» ha pubblicato un lungo servizio di Kevin Kelly (addirittura definito «un manifesto») sotto il titolo: «Che cosa succederà ai libri?». Il giornale descrive Kelly come «senior maverick» di «Wired», perciò autorevole per definizione.

In un primo momento ho pensato all’ennesima ripetizione degli allarmi, oggi quasi comici da rileggere, che si erano susseguiti a partire dall’apparizione del computer, a proposito dei cd-rom o degli e-books o di altre obsolete invenzioni. Ma in questo caso c’era qualcosa di più sottile, che già si riconosceva nella didascalia di una foto sovrastante il titolo del servizio: «Non si può giudicare un libro dalla copertina se la copertina non c’è più». Prima ancora del libro in sé, il bersaglio dunque era proprio quello strano oggetto di cui stavo scrivendo: la copertina. L’inizio dell’articolo era indistinguibile da quello di un thriller: «In varie dozzine di anonimi blocchi di uffici sparsi in tutto il mondo migliaia di operatori a cottimo sono chini su scanner e immettono libri polverosi in macchinari ad alta tecnologia. Stanno componendo la biblioteca universale pagina per pagina». Già queste righe hanno un vago sentore di deportazione e macelleria. E si percepisce subito che qualcosa di molto grave – non si sa se mirabile o nefasto – è in corso. L’orientamento si chiarisce con la frase successiva: «Il sogno è antico: concentrare tutta la conoscenza, vecchia e nuova, in un solo

luogo». E da quando l'antico sogno è diventato operativo? Dal dicembre 2004, quando Google ha annunciato che avrebbe scansionato i libri di cinque importanti biblioteche (fra cui, naturalmente in prima linea, Stanford). L'articolo prosegue, come d'obbligo, con qualche cifra. L'umanità, ci viene detto, avrebbe «'pubblicato', a partire dalle tavolette sumere, per lo meno trentadue milioni di libri». Questa sarebbe la base della «biblioteca universale». E subito interloquisce il demone: «Ma perché fermarci qui? La biblioteca universale dovrebbe includere una copia di qualsiasi quadro, fotografia, film o composizione musicale prodotti da tutti gli artisti, presenti e passati. E tanto più dovrebbe includere tutte le trasmissioni radiofoniche e televisive. Anche le pubblicità. Come potremmo dimenticare la Rete? La grande biblioteca ovviamente deve avere una copia dei miliardi di pagine web morte, non più online, e delle decine di milioni di post nei blog al momento perduti – l'effimera letteratura del nostro tempo». Queste ultime, sognanti parole non bastano a cancellare il senso di terrore e di paralisi che hanno già instillato le precedenti. Si tratta forse della forma più avanzata di persecuzione che sia stata descritta: la vita assediata da una vita dove *nulla si perde* e tutto è condannato a sussistere, sempre disponibile, soffocante. In questo quadro, i libri sembrano una remota provincia o un regno da operetta. Che cosa possono contare trentadue milioni di libri davanti alle falangi di miliardi di «pagine web morte», in crescita esponenziale? Sono queste i veri morti viventi che ci assediano. Mentre leggevo, pensavo: c'è qualcuno che sia andato più in là? Sì, c'è: era Joe Gould, il folgorante eccentrico di New York raccontato da Joseph Mitchell, l'uomo che passò la vita a

pretendere che avrebbe scritto la «storia orale», quella storia ignota che comprende ogni singola parola detta nelle conversazioni di un bar (di tutti i bar) o in un vagone della metropolitana (di tutte le metropolitane) o in qualsiasi altro luogo. Rispetto al piano di Joe Gould, anche quello di Google è provinciale e modesto. E Kevin Kelly, nel suo entusiasmo, rivela la goffaggine del neofita.

Ma appunto per questo, per il letale candore delle sue parole, è consigliabile seguire le formulazioni di Kelly. Che cosa vuole la tecnologia, per esempio? Risposte: «La tecnologia accelera la migrazione di tutto ciò che sappiamo nella forma universale dei bit digitali». Le possenti migrazioni etniche che squassano il globo sono soltanto l'ombra di una migrazione più vasta e capillare, che mira a una «forma universale». Non c'è nulla di enfatico o di inesatto in tutto questo. Di fatto, il mondo si è digitalizzato per secoli (o piuttosto per millenni), ma senza saperlo, senza dirlo, senza possedere una parola che nominasse ciò che accadeva. Poi si è formata la parola. Il suo battesimo nel pensiero potrebbe essere stato celebrato con *The Computer and the Brain* (1958) di John von Neumann. Poi si è passati all'esplicitazione. Passaggio sempre drammatico. Allora il mondo ha cominciato a digitalizzarsi ufficialmente. Così si è arrivati, nel giro di pochi anni, al programma di Google. Il quale si presenta come agente della *digitalizzazione universale*. Se di questo si tratta, ogni altra trasformazione gli sarà subordinata, quasi fosse una applicazione secondaria.

Ma è possibile che tutto proceda senza intoppi? Nulla procede senza intoppi. E subito Kelly si sente in dovere di precisare, in tono contrito, che

sì, è vero, la digitalizzazione dei libri procede un po' a rilento, «per via di questioni di copyright e del fatto fisico per cui si devono voltare le pagine». Osservazione preziosa, da cui si desume quali sono i nemici: il copyright innanzitutto, in quanto limitazione giuridica, e il libro stesso nella sua fisicità, che obbliga a certi gesti specifici – come per esempio a quello di *voltare le pagine*. Ma c'è anche qualcos'altro di profondamente odioso e retrivo nella forma del libro: la copertina. La copertina è la pelle di quel corpo che è il libro. E questo è un ostacolo grave se si vuole mettere in atto la *partouze* della biblioteca universale: una *partouze* interminabile e inarrestabile fra corpi sprovvisti di pelle. È questa forse l'immagine più efficace se si vuole cancellare qualsiasi desiderio erotico. Anzi, se si vuole rendere l'eros repellente. Comunque, procede Kelly, per fortuna gli svizzeri hanno inventato un robot che «gira automaticamente le pagine di qualsiasi libro mentre lo scansiona, a un ritmo di mille pagine l'ora». Si può dunque sperare che la *partouze* procederà d'ora in poi a un ritmo più spedito.

Come tutti i *sogni* americani, la digitalizzazione universale è fondata sui buoni sentimenti e su una certa benevolenza verso i poveri, lontani stranieri. I quali, al momento, servono soprattutto a ridurre i costi della digitalizzazione stessa (Kelly, puntiglioso, ci informa che scansionare un libro costa oggi dieci dollari in Cina e trenta a Stanford), ma un giorno potranno aver *accesso* (è questa la parola magica) a tutto. E qui Kelly rischia di suonare lirico. Chi saranno i beneficiati? «Studenti nel Mali, scienziati nel Kazakistan, vecchi in Perù». Da questo esempio non si direbbe che la digitalizzazione universale sia capace di intaccare visioni precostituite sulle

caratteristiche etniche: difficilmente Kelly avrebbe parlato di scienziati peruviani e di vecchi del Mali. Ma non è questo il punto. E sarebbe ridicolo obiettare all'attrazione che un'immensa quantità di parole e di immagini improvvisamente disponibili può esercitare per chi ha difficoltà anche solo a *vedere* un libro, questo oggetto esotico in tante parti del mondo.

Il punto è che la digitalizzazione universale implica una ostilità verso un *modo della conoscenza* - e solo di conseguenza verso l'oggetto che la incarna: il libro. Non si tratta perciò di preoccuparsi per la sopravvivenza del libro stesso, che ne ha viste già tante ed è sempre sopravvissuto. Nessuno per altro sembra volergli troppo male. Nel caso peggiore lo si vorrà trattare come una specie protetta, da concentrare in un ampio parco naturale.

Ciò che invece si sta tentando di imporre con qualche asprezza è la destituzione di un intero modo della conoscenza che all'uso del libro è strettamente collegato. Qui tutto diventa più duro e rischioso. Ma perché il libro dovrebbe avere questi poteri? Che cosa avrà, in quanto oggetto, di così urtante, di quasi offensivo per la nuova sensibilità digitale? Anche questa volta, dobbiamo solo seguire Kelly per essere illuminati. Innanzitutto i libri hanno il brutto vizio di essere «articoli separati, indipendenti l'uno dall'altro, esattamente come lo sono negli scaffali della vostra biblioteca pubblica» (più esattamente di *qualsiasi* biblioteca, pubblica o privata, da sempre). Da questo consegue, insiste Kelly, che «ogni libro è *pretty much unaware* di quelli che gli stanno accanto». *Non essere consapevoli di chi si ha vicino*: questo è già un atteggiamento antidemocratico, un modo di

sottrarsi - si direbbe oggi in Italia - alla *condivisione* con gli altri o *envers l'Autre* (se fossimo in Francia).

Da quando Gutenberg li ha inventati, i libri non si erano resi conto di essere carichi di tanti pregiudizi. C'è poi un'aggravante: l'autore. «Quando un autore conclude un'opera, questa è fissata e finita». Come dire: morta. Infatti «il solo movimento sopravviene quando un lettore la prende in mano per animarla con la sua (*his or her*) immaginazione». Gli scrittori, in linea di principio, sono produttori di cadaveri, che in certi casi possono essere sottoposti a esperimenti galvanici grazie all'intervento di agenti esterni: i lettori. I quali sono - si scoprirà presto - i veri eroi della nuovissima storia digitale. E non: certi lettori. Ma i lettori *in genere*, questo immane, operoso termitaio invisibile, che infaticabilmente interviene, corregge, connette, etichetta. *Link* e *tag* sono qui le parole decisive. Secondo Kelly, che non ama lasciarsi sfiorare dall'ironia e dal dubbio, «probabilmente sono le due più importanti invenzioni degli ultimi cinquant'anni». E, nella loro massa incombente, i lettori sono anche coloro che impediranno ai libri di indulgere alla loro più nefasta tendenza, quella di *essere un'isola*. Qui il tono di Kelly diventa solenne - e riecheggia un sermone di John Donne: «Nella biblioteca universale nessun libro sarà un'isola».

Il nemico è dunque l'esistenza separata, solitaria e autosufficiente dei libri. Si tratta di esseri asociali per costituzione, che devono essere digitalmente rieducati. Ma la scansione - avverte Kelly - è solo un primo passo, simile alle procedure con cui si viene introdotti in un penitenziario, rapati e provvisti di un'uniforme:

«La vera magia verrà con il secondo atto, quando ogni parola in ogni libro verrà sottoposta a connessioni incrociate, aggregata, citata, estratta, indicizzata, analizzata, annotata, rimescolata, riassemblata e intessuta nella cultura più profondamente che mai prima». Si direbbe un manuale di *bondage*. Il lettore - o l'anonimo programmatore - è la Domina implacata che vuole far scontare al libro tutti i peccati che non sapeva di aver commesso. Ma alcuni di quei tormenti i libri sono abituati a subirli da sempre, talvolta con un perverso piacere - per esempio quelli inferti dagli indici analitici o dalle concordanze. Dopo tutto il masochismo è un sentimento fondamentale, non rinunciabile. Ben più preoccupante, invece, è l'ultima operazione a cui Kelly accenna: quella che si propone di far sì che «ogni parola in ogni libro» venga «intessuta nella cultura più profondamente che mai prima». In quale *cultura*? È noto che la parola è ormai insignificante, per via dell'eccesso di significati che le vengono attribuiti. E perché un libro dovrebbe esservi «intessuto più profondamente»? E se quel libro avesse voluto innanzitutto *stessersi* da tutto? Dalla frase di Kelly promana un senso di asfissia. Non ci si sente più protetti dal neutro, asemantico biancore della carta su cui si imprinono le lettere di un libro. Ora le lettere hanno invaso tutto lo spazio sgombro, incollate come mosche sulla carta moschicida.

Arrivato a questo punto, anche il *maverick* Kelly sente il bisogno di una pausa, davanti alla maestà di ciò che sta svelando. Il testo - qualsiasi testo - è un pretesto. Ciò che conta è il *link*, la connessione. E nulla può darne un'idea come i numeri: «Ci sono circa cento miliardi di pagine in rete, e ogni pagina contiene in media dieci *links*.

Il risultato è un trilione di connessioni elettrificate che attraversano la Rete». A questo punto ho sentito una fitta: come si tradurrebbero in sanscrito quelle «connessioni» che Kelly ha appena nominato? Sarebbero i *bandhu* di cui parlavano i veggenti vedici. Di quei *bandhu* dicevano fosse fatto il mondo e il pensiero del mondo. L'uno e l'altro. E il *bandhu* più misterioso era quello che legava l'immanifesto al manifesto, l'*asat* al *sat*. Senso di stordimento e di allucinazione. In tutto quello che mi è capitato di scrivere era implicita la convinzione che stiamo vivendo - giorno dopo giorno, e sempre più quanto più procediamo - *l'inversione dell'origine*. La visione vedica dei *bandhu* è quanto di più vicino a un'origine che abbia lasciato traccia in parole (in questo caso il *Rgveda*). E ora la vediamo riapparire in una travolgente parodia nelle parole di qualcuno che ha tutta l'aria di ignorare l'esistenza dei veggenti vedici - e al tempo stesso parla con precisione di qualcosa di indubitabile, che ci avvolge.

Con la visione del trilione di *links* vibranti nella rete, Kelly deve aver sentito di trovarsi vicino al «fondo delle cose». Che ha descritto così, con un sinistro tono cameratesco: «Una volta che un testo è digitale, i libri trasudano dalle loro rilegature e si intessono fra loro. L'intelligenza collettiva di una biblioteca ci permette di vedere cose che non riusciamo a vedere in un libro singolo, isolato». Ma come avviene, in pratica tutto questo? Ancora una volta Kelly ci soccorre: «Quando i libri sono digitalizzati, leggere diventa un'attività comunitaria. Annotazioni sui libri possono essere condivise con altri lettori. Le glosse si possono condividere. Le bibliografie scambiare. Potete venir avvertiti che il vostro amico Carl ha annotato uno dei vostri libri

prediletti. Un momento dopo i suoi *links* sono i vostri. In maniera curiosa, la biblioteca universale diventa un solo testo, molto molto grande: il libro unico del mondo». Quanto più è affabile il tono, tanto più terrorizzante la prospettiva. Che cosa è successo? Quando si dice che «leggere diventa un'attività comunitaria», si sottintende che al segreto, impenetrabile, sceverante, discriminante, silenzioso pensiero del singolo cervello che legge si è sostituita *la società*: un immenso, capillare cervello costituito da tutti i cervelli, qualsiasi essi siano, purché agiscano nella rete e vi parlino. È un chiacchiericcio fittissimo, che crea un nuovo rumore di fondo, però significante.

La fondamentale inversione che avviene è appunto questa: a ciò che è (qualsiasi cosa esso sia) si sostituisce *la società* di coloro che vivono e parlano, digitando e digitalizzando all'interno di ciò che è, qualsiasi cosa essi dicano. Al *Liber Mundi* si sostituisce il «libro unico del mondo», accessibile soltanto sullo schermo. Quanto al mondo, è cancellato, superfluo, nella sua muta, refrattaria estraneità. E il punto più angustiante, contrassegno definitivo della parodia, è che mentre scriveva quelle parole, Kelly assumeva il tono bonario di chi evoca un gruppo di vecchi compagni di università che si scambiano appunti e fotografie e si divertono a darsi una mano.

La disputa legale intorno al piano di Google, avviata nell'autunno 2005 dalla Authors Guild e da cinque gruppi editoriali americani, e giunta a una prima sentenza, presumibilmente non durerà meno di una generazione. I problemi giuridici che solleva sono di altissimo interesse, ma vanno

considerati tutti come una conseguenza, fra le molte, di una sorta di radicale oscillazione della mente dovuta al diventare esplicito del processo di digitalizzazione universale. Rispetto a precedenti scosse nell'assetto della mente, questa ha una peculiarità inedita. *Analogico* e *digitale* non sono innanzitutto categorie storiche, culturali, come tante che le hanno precedute. *Analogico* e *digitale* sono innanzitutto categorie fisiologiche, appartenenti al funzionamento del cervello in ogni istante. Mentre sto scrivendo queste parole e al tempo stesso le leggo, analogico e digitale agiscono simultaneamente nella mia mente come in quella di chiunque altro. È una lotta perenne e un perenne tentativo di equilibrarsi, bilanciarsi, schivarsi. Il fatto che questa lotta sia stata trasferita, per la prima volta, in una immensa protesi – la Rete, che ripropone il groviglio delle connessioni cerebrali – crea uno sconvolgimento senza precedenti, che nessuno ha interesse a riconoscere. Come il millepiedi, non vogliamo sapere troppo bene come si muovono in questo momento le mille minuscole zampe della nostra mente. Perché sappiamo che resteremmo paralizzati. Ma verrà anche un momento in cui sarà inevitabile pensare ciò che non vogliamo pensare. E può darsi che allora anche la provvisoria paralisi possa rivelarsi benefica.

È ora di tornare alle copertine. Perché nell'articolo di Kelly una frase le riguarda direttamente. Una frase che spicca, al punto che è stata posta come didascalia accanto a una grande foto: una visione dall'alto di una serie imponente di scaffali occupati da libri: «Che cosa ci sta dicendo la tecnologia? Che le copie non contano più. Le copie di libri isolati, rilegati fra

inerti copertine, presto non significheranno molto».

Parole che suonano come una condanna a morte per il libro in sé. Ma perché prendersela tanto con le copertine, definendole «inerti»? È forse «inerte» una copertina? Non più di qualsiasi altro pezzo di carta. E si sa che certi pezzi di carta possono sviluppare un'energia micidiale. Perché allora tanto disprezzo per le copertine? Perché isolano il libro da tutto il resto, come l'epidermide di ogni essere vivente. E lo isolano in modo altamente analogico, perché la pelle e ciò che si dispone sulla pelle è l'*analogon* più potente dell'essere che racchiude. Ma è appunto questo che non è accettabile, nel mondo della digitalizzazione universale. La copertina è il ricordo che la mente può anche agire su base analogica, lasciandovi concrescere la digitalità. La copertina è un segno – uno fra molti – della ostinata, muta, disperante resistenza a quel processo che mira a «far diventare tutti i libri del mondo un unico tessuto liquido di parole e idee interconnesse»: qualcosa di simile a un paradiso da cui fuggire all'istante, prima di essere al tempo stesso strozzati e sommersi da quel «tessuto liquido».

Ma qual è il sogno di Kelly – e della vasta tribù che si intravede dietro di lui? Ne parlo perché in America la parola *dream* affiora fatalmente a un certo punto. E si ritiene che il «sogno» debba essere comunque qualcosa di bello e buono.

Con qualche raccapriccio ho dovuto riconoscere che il sogno di Kelly sfociava nelle stesse due parole di cui stavo scrivendo: il *libro unico*. La

digitalizzazione universale dovrebbe alla fine fasciare la terra con una pellicola impenetrabile di segni (parole, immagini, suoni). E questo sarebbe non più il *Liber Mundi* della mistica medioevale, di Leibniz e di Borges, ma qualcosa di molto più audace: il *Liber Libri*, l'emanazione onniavvolgente che, a partire da una singola pagina digitalizzata, giunge a rivestire il tutto come *libro unico*. A quel punto il mondo potrebbe anche scomparire, perché superfluo. E comunque sarebbe sostituito dalla *informazione* sul mondo. E tale informazione potrebbe essere anche, nella sua parte preponderante, *errata*. Il complotto universale più efficace e adatto alla situazione del momento sarebbe quello che imponesse ai suoi adepti di immettere in rete soltanto informazioni false. Bacone, fautore del progresso, parlava di *veritas filia temporis*, ma – Blumenberg aggiunse – altrettanto bene si sarebbe potuto dire, come presto risultò dagli scritti di Pierre Bayle: *error filius temporis*. Così lontano si giunge a partire dalla semplice abolizione delle copertine.

Come si presentava la scena editoriale quando apparve Adelphi? Vivace, movimentata, confusa, un po' incosciente, con grazia. Prevaleva un sentimento di curiosità. Negli anni Cinquanta l'editoria era stata una cosa sola: Einaudi. Alto livello, severo filtraggio. Ma ora tutti erano stufi di filtri. Volevano constatare da soli. E la sensazione dominante era che da qualche parte ci fosse ancora molto da scoprire. «Una vasta parte dell'essenziale» mi capitò di dire una volta. E qualcuno si offese. Ma quella «vasta parte dell'essenziale» mancava in Italia da ben più

lungo tempo. Più o meno dal tempo dei primi romantici. «Il Conciliatore» *non* era stato l'equivalente dell'«Athenaeum» di Novalis e degli Schlegel. L'Italia da centocinquant'anni era una storia di solitari grandiosi – come Leopardi, come Manzoni – intrappolati in un tessuto meschino, asfittico. Basta confrontare la lingua media dell'Ottocento italiano con l'equivalente francese, inglese, tedesco. L'italiano si legge con fatica, con imbarazzo, è gonfio e rigido al tempo stesso. Il francese, l'inglese, il tedesco spesso non si distinguono quasi dalla prosa di cento anni dopo. Erano lingue che invecchiavano molto meglio.

A parte Einaudi, che si aggiornava rapidamente, pur mantenendo – ma più occultati – i suoi filtri, ora c'erano il Saggiatore di Debenedetti, Feltrinelli, Boringhieri. Ma le sorprese potevano giungere da ogni parte, a seconda del vento dei direttori editoriali: da Garzanti, da Longanesi, da Rizzoli, da Mondadori, da Bompiani. Visto con gli occhi di oggi, sembra tutto un po' idilliaco – e certamente non lo era. Ma è vero che interi continenti rimanevano da scoprire, dopo aver subito il Minculpop per vent'anni e il compagno Ždanov per quindici – o più precisamente, rispettando la peculiarità della «via nazionale», Alicata. Si leggevano le pagine culturali del «Giorno», di gran lunga migliori di tutte quelle che sono venute dopo. Citati e Arbasino vi spargevano intelligenza e insolenza senza risparmio – e non avevano paura di entusiasinarsi, qualche volta. Poteva perfino capitare che, come un meteorite, approdasse sulle pagine del giornale, in corpo minuscolo, un racconto di Gadda. Mallevadore della stranezza doveva essere stato Attilio Bertolucci, che per l'ENI lavorava.

«E la politica?» – si domanderà immancabilmente qualcuno. Come si *inquadrava* Adelphi? Non si inquadrava, semplicemente. Nulla di più tedioso e sfibrante delle dispute sull'egemonia culturale (o dittatura o regno illuminato) della Sinistra negli anni Cinquanta in Italia. È un argomento su cui non dovrebbe esserci più nulla da dimostrare. Ma è sempre utile *mostrare*, a chi tende ad avere la memoria labile e a chi è nato più tardi. E, se possibile, mostrare nella forma più condensata e rapida, se si vuole evitare di ottundersi per contagio.

Su una bancarella mi è tornato in mano, sollevando ricordi adolescenziali, un numero di «Nuovi Argomenti» del marzo-aprile 1957, che porta il titolo: «8 domande sullo Stato guida». Rispondono: Mario Alicata, Antonio Banfi, Lelio Basso, Giuseppe Chiarante, Ernesto De Martino, Franco Fortini, Roberto Guiducci, Lucio Lombardo Radice, Valdo Magnani, Alberto Moravia, Enrico Pischel, Ignazio Silone. Si va dal responsabile della linea culturale del PCI (Mario Alicata) allo scrittore italiano più noto, in quel momento, nel mondo (Alberto Moravia). Che era anche condirettore della rivista. E quel numero doveva essere inteso come audace iniziativa critica di qualche intellettuale, a sei mesi dalla rivolta in Ungheria.

Un ingenuo lettore di oggi potrebbe pensare che, nell'occasione, ci si chiedesse: che cosa era accaduto a Budapest? Di questo, nelle otto domande, non c'è traccia. Mentre la prima così suonava: «In qual modo ritenete che l'URSS concilii la sua funzione di Stato guida del comunismo internazionale con la necessità della

sua politica di potenza?». Domanda dove l'elemento più interessante è il purismo squisitamente togliattiano della doppia *i* in *concilii*. Dalle risposte si sarebbe potuto desumere che uno scrittore di fama internazionale (Moravia), un filosofo (Banfi), un antropologo (De Martino, solitario praticante del suo mestiere allora in Italia), un poeta (Fortini) avevano tutti a cuore, prima di qualsiasi altra cosa, la salute dello «Stato guida». Perciò si poteva anche parlare di una sedizione di facinorosi, se questo doveva servire a rendere più evidente certe problematiche e certe esigenze dello «Stato guida». Ciò che più colpisce in quelle pagine – a parte l'uniforme, plumbeo fraseggio, che accomuna i vari autori – è il fervore con cui tutti si preoccupano di venire in aiuto allo «Stato guida», magari muovendo qualche obiezione sommessa, ma sempre al fine di rinvigorislo nella sua missione.

Sarebbe facile infierire più o meno su ogni paragrafo di quel fascicolo. Ma l'occhio finisce per cadere sulla pagina in cui Lucio Lombardo Radice (ricordo la sua faccia tonda e rosea, di perenne bambino) parla, a proposito dei fatti di Ungheria, di «carneficine di militanti comunisti, largamente documentate (ed esaltate!) dalla stampa borghese». Come si vede, Lombardo Radice non arretrava davanti alle parole forti. E parlava anche di *delitti* e di *colpe*. Ma quali – e di chi? Le allusioni erano pesanti: «Troppi delitti e troppe colpe di riformismo conservatore si sono commesse e si commettono in nome del 'socialismo'». Quindi i delitti e le colpe erano rivolti *contro* lo «Stato guida». E un esempio ne è dato subito dopo, là dove si depreca Nenni per aver azzardato una «separazione verbale di responsabilità con l'Unione Sovietica» (una

significativa squisitezza è l'aggettivo «verbale»). In breve, con maschia fermezza Lombardo Radice esortava a stringere le file contro i calunniatori dell'URSS (tutti «riformisti», parola che oggi chiunque agogna ad attribuirsi e allora suonava come grave oltraggio). Erano ancora i tempi in cui il nome di Orwell veniva pronunciato con un senso di ribrezzo. Dopo tutto si trattava di un reprobato.

Era forse Lombardo Radice un crudo e rozzo agente sovietico? Al contrario, era un perfetto rappresentante di quella *élite* intellettuale italiana, terribilmente *per bene* – lo dico senza ironia –, che andava dalla cerchia di Benedetto Croce a quella di Calamandrei e del Partito d'Azione. Non pochi, tra i figli di quelle famiglie, erano confluiti nel PCI. Ma il fatto non aveva mai scandalizzato nessuno. Lombardo Radice era uno di loro. Figlio di un illustre pedagogista, matematico, sposato con la figlia di Arturo Carlo Jemolo (che mio padre chiamava, con enorme affetto, «il *cupio dissolvi*»), lo ricordo amabile e cordiale. Ma non sono sicuro di come si sarebbe comportato se i fedeli dello «Stato guida» fossero giunti al potere in quegli anni. Si sa che i bambini possono anche essere feroci.

Tutto sommato, Adelphi è passata indenne attraverso le turbolenze politiche dei primi quindici anni. Gli antipatizzanti – non pochi – semplicemente non riuscivano a orientarsi. La stessa casa editrice che veniva accusata di essere di *élite* sarebbe stata accusata pochi anni dopo, sempre dalle stesse persone, di essere troppo commerciale. E l'esempio era offerto dagli stessi autori in tutti e due i casi. Joseph Roth fu

uno tra questi. Quando poi si è accusati di essere «gnostici», la nebbia è fitta. *Gnostico*, per secoli, è stato definito tutto ciò che sfugge al pensiero corrente. Così il *foetor gnosticus* è un titolo di onore, come il *foetor judaicus*.

Ma finalmente apparve qualcuno che aveva le idee chiare. Era un anonimo, per necessità, come tutti quelli che scrivevano sulla rivista ufficiale delle Brigate Rosse: «Controinformazione». Rivista che era in libera vendita in tutte le edicole, accanto all'«Espresso» e a «Panorama». Pubblico più ristretto, ma fedele. Sono particolari utili da ricordare. Nel numero di giugno 1979 «Controinformazione» offriva, oltre ai soliti bollettini e proclami dal carcere, un lungo articolo dal titolo impegnativo: *Le avanguardie della dissoluzione*. Interessanti anche il sopra- e il sotto-titolo: *Controrivoluzione culturale e guerra psicologica e Aggregazione comunitaria, valori della carestia, consenso sociale nella lunga marcia dello spettacolo quotidiano*. Parole con profumo d'epoca. Come sempre nei testi delle Brigate Rosse, si prendeva le mosse da lontano. Ma, forse per venire incontro al lettore, il saggio si articolava in vari capitoletti, preceduti da un cappello introduttivo, che compendia il tutto: «'Riflusso', ritorno al passato, rifugio nel sacro, risveglio religioso, fuga nei campi, botteghe alternative, ideologie naturaliste, ecologismo di maniera, ciclo psicologico 'illusione-delusione-frustrazione', irrazionalismo, esaltazione orientalista, costume neo-clownista, linguaggio del corpo, scoperta del privato: non sono solo mode, parzialità espressive, né tanto meno 'deviazioni' da risolversi con una 'sana' ripratca della ortodossia militante. Al contrario queste 'deviazioni' sono la risultante concreta, 'trasversale', endemica di un ampio progetto

teorizzato, promosso ed eseguito dalle centrali reazionarie». Non si potrebbe essere più chiari, all'interno di un certo lessico. E l'ultima frase aveva un suono accorato: «Mentre si indugia nell'abbandono autocoscienziale, la macchina di spirale della morte avanza inghiottendo un notevole potenziale di antagonismo».

Il lettore si sentiva subito pungolato e voleva scoprire quali erano le «centrali reazionarie» (versione aggiornata della celebre FODRIA, ovvero «forze oscure della reazione in agguato»). Ma i testi delle Brigate Rosse sono sempre laboriosi nell'avvio. Così, per giungere alla rivelazione, occorreva aspettare fino al nono capitoletto, intitolato *Il 'caso' Adelphi*.

Questo l'inizio: «Sul piano culturale, analogo e decisamente più raffinato è l'enorme lavoro di altre articolazioni della controrivoluzione, ossia di case editrici tra le quali spicca per solidità e presenza la Adelphi, legata finanziariamente al capitale multinazionale FIAT». E, già nelle ultime righe del precedente capitoletto, Adelphi era stata definita «aurea struttura portante della controrivoluzione sovrastrutturale». C'erano dunque stima e rispetto, per il nemico - e subito lo si ribadisce: «La produzione Adelphi è colta, la sua proposta avvincente, la sua penetrazione sottile. Sconcerta la sua capacità di recupero *totale* che spazia in autori eccellenti - per profondità letteraria e filosofica - al cui fascino si piegano devotamente i rivoluzionari stessi». Seguiva una frase che mi lasciò stupefatto: «Nella catena di produzione dell'Adelphi il singolo autore è un anello, un particolare, un segmento». A parte la locuzione grottesca - la «catena di produzione» si snodava allora lungo un corridoio di pochi metri in via Brentano -,

l'anonimo settario aveva colto qualcosa che i critici ufficiali non avevano ancora saputo percepire: la *connessione*, non immediatamente visibile ma intensa, che sussisteva fra i titoli adelphiani – ed esemplarmente fra quelli della Biblioteca. E qui si arrivava subito al perno dell'argomentazione, che si enunciava così: la *linea* della casa editrice sarebbe stata «informata allo scardinamento dei princìpi dell'eversione sociale, alla mortificazione della speranza rivoluzionaria collettiva, all'invalidamento della possibilità corale sovversiva». Gli eversori si scoprivano vittime di eversione, come l'annaffiatore annaffiato dei fratelli Lumière. I terroristi si sentivano terrorizzati – e si lamentavano di subire un trattamento analogo (si osservi l'ominoso sostantivo «invalidamento», di uso corrente nei testi che accompagnavano gli attentati di quegli anni) a quello che riservavano alle loro vittime. A questo punto occorre additare un esempio di tale *eversione dell'eversione*. E fu Pessoa: «Sarà conveniente esemplificare le considerazioni su progetti e fini dell'Adelphi accennando all'ultimo colpo di questa banda editoriale: la pubblicazione delle opere di Fernando Pessoa, il grande scrittore portoghese, per la prima volta tradotto in Italia (*Una sola moltitudine*)». A partire dal 1987 Pessoa, con occhiali e cappello, si sarebbe incontrato sugli *escudos* portoghesi, unico scrittore del Novecento che ce l'abbia fatta a diventare carta moneta. E il suo nome sta oggi attraversando quel delicato e increscioso processo alla fine del quale – come già è accaduto a Kafka e a Borges – sarà diventato una nozione usata soprattutto da coloro che non hanno mai letto i suoi libri. Ma a quei tempi era un nome generalmente ignorato. Sembrerà poco

verosimile, però così era: un compatto silenzio aveva circondato il volume di Pessoa curato da Tabucchi alla sua uscita. Soltanto l'anonimo di «Controinformazione» aveva colto la sua importanza. E ne aveva tratto le conseguenze per la sua parte: Pessoa era l'ultima incarnazione del *nemico principale*, che sviava e corrompeva le ultime leve dell'eversione. E il tono precipitava in quello di un epicedio: «Così, in Pessoa, si declina la lotta, si seppellisce l'energia vitale eversiva». Nel maestro degli eteronimi si compiva il malefico disegno della «controrivoluzione sovrastrutturale».

Seicento libri in una stessa collana sono un'enormità, se si pensa a quanto meno numerosi erano quelli ospitati nella torre di Montaigne o nello studio di Spinoza. Con seicento libri si potrebbe comporre un paesaggio mentale vasto e variegato. Forse uno di quei paesaggi fiamminghi dove gli eventi più significativi si scoprono in lontananza, in zone poco battute, dove vediamo aggirarsi figure minuscole. È un paesaggio dove sarebbe facile perdersi.

Mi domando come un lettore che abbia oggi appena imparato a leggere si troverà, quando verrà il momento, in quel paesaggio. Può darsi che non lo soddisfi e gli dia subito voglia di partire – e allora sarei molto curioso di seguirlo. Ma credo che non potrebbe evitare di riconoscervi una certa costanza e ricorrenza negli elementi, per quanto disparati. Si può anche fare una prova, prendendo i primi titoli dell'anno 2006, il quarantunesimo della collana.

Elizabeth Bishop non potrà che essere accolta fra gli Imperdonabili di cui scriveva Cristina Campo. E si ritroverà vicina a Marianne Moore, che le fu la più vicina in vita. Il Confucio di Simon Leys risponde al *Tao tê ching* e al *Libro del Signore di Shang* di Duyvendak. Due sinologi quanto mai diversi, uno olandese e l'altro belga, che si propongono di trasporre con precisione e sobrietà testi della Cina antica, ardui e inesauribili. *Cargo* di Simenon si allineava ad altri ventitré romanzi «non-Maigret» dello stesso autore. Con lui la regola del libro unico si rovescia: unico non è il singolo titolo, ma il *corpus* intero dei romanzi, nel loro moltiplicarsi e disperdersi. *David Golder* di Irène Némirovsky si concatena alle storie crudeli di un'altra russa a Parigi negli stessi anni: Nina Berberova. E i personaggi potrebbero trasferirsi facilmente dalle storie dell'una a quelle dell'altra. E così avanti, per ciascun titolo.

Parlando con Eckermann, Goethe aveva accennato all'idea di *Weltliteratur*: la «letteratura universale» come sbocco ineluttabile di tutto ciò che si scriveva. «La letteratura nazionale ormai non vuol dire gran che, si entra nell'epoca della letteratura universale e ciascuno deve contribuire ad affrettare l'arrivo di quest'epoca».

Così venne l'epoca non solo della letteratura, ma dell'ibridazione universale. E un giorno Borges avrebbe aggiunto, con l'intera sua opera, una glossa: tutto può essere considerato come letteratura. È oggi questo il vascello fantasma che trasporta tutte le possibili combinazioni di forme e le accoglie su un fondo neutro, equanime, che non è uno schermo ma una mente ipotetica. Ed è forse uno dei rari privilegi dei

nostri tempi che questo fatto, di per sé inaudito, sia penetrato nella sensibilità generale, senza incontrare ostacoli. Ormai la letteratura o non viene percepita affatto (è la normalità) o difficilmente riesce a distinguersi dal tutto. Anche a questo dobbiamo se quei seicento titoli della Biblioteca si sono potuti accostare senza creare urti e stridori. Passare da uno qualsiasi a tutti gli altri è diventato plausibile per ogni lettore, come lo è stato per chi ha contribuito a farli accogliere entro la stessa cornice. Ed è questo, in fondo, il motivo segreto che anima l'idea di collana - e della Biblioteca più di ogni altra: essere presa alla lettera, in modo che ogni grano rimanga legato a tutti gli altri nello stesso filo.

Decisivo, per le fortune della Biblioteca, fu che si stabilisse un certo rapporto di complicità fra la collana e il suo oscuro, composito e percettivo pubblico. Se ne possono dare vari esempi, ma il più clamoroso si presentò con Simenon.

Quando andai a incontrarlo a Losanna, nell'autunno del 1982 - insieme a Daniel Keel e a Vladimir Dimitrijević (il primo: editore di Simenon in lingua tedesca; l'altro: il massimo conoscitore di Simenon che abbia incontrato) -, la situazione dei suoi libri in Italia era la seguente: molti Maigret, in edizione da chiosco di stazione - e nessuno dei «non-Maigret» o «romanzi duri», come li chiamava Simenon. Molti ovviamente erano stati pubblicati, a partire dagli anni Trenta, visto che Mondadori era stato, per Simenon, il primo dei suoi grandi editori stranieri. Ma tutti, a poco a poco, erano usciti di circolazione. Simenon non si rendeva conto che

tale fosse lo stato delle cose e rimase colpito. Aggiunsi che il nostro piano era di pubblicare i «non-Maigret» nella Biblioteca, presentandoli come l'opera di uno dei maggiori narratori del secolo.

Fu solo l'inizio, perché sussistevano ostacoli contrattuali. Avevo quasi perso le speranze di arrivare a una soluzione, quando finalmente Simenon – notoriamente drastico nel trattare con gli editori – mi fece sapere, due anni dopo, che si poteva andare avanti. E credo sia stata determinante una lunga lettera di Fellini in appoggio al nostro piano. Tra Fellini e Simenon c'era una intesa totale. E Fellini conosceva l'opera di Simenon come nessun altro in Italia.

Il primo Simenon che pubblicammo, nell'aprile 1985, fu *Lettera a mia madre*, nella Piccola Biblioteca. Non solo perché è un testo bruciante, di altissima intensità, ma per un motivo che riguardava l'autore. Simenon infatti era rimasto offeso perché Mondadori aveva sempre evitato di pubblicare quel piccolo libro, sostenendo che era «troppo corto». La *Lettera* non ebbe un successo immediato, anche se alcuni – pochi – si resero conto che si trattava di un testo rivelatore.

Ma sapevamo benissimo che la riuscita dell'esperimento Simenon si sarebbe potuta giudicare soltanto sull'esito dei romanzi «non-Maigret». Se fossimo stati Einaudi negli anni Cinquanta, ci saremmo subito preoccupati di trovare un prefatore che legittimasse l'operazione e indirizzasse il lettore verso una corretta lettura dell'autore. Ma Adelphi non era mai stata incline agli inquadramenti e alla pedagogia, che inevitabilmente andavano insieme con un certo paternalismo verso il lettore. Decidemmo dunque di presentare

Simenon come uno dei grandi scrittori del Novecento, ma dandolo per sottinteso. E, in quel momento, non si può dire che fosse un giudizio diffuso: oggi Simenon si trova nella Pléiade, ma allora – anche in Francia – non si incontrava spesso il suo nome nelle storie letterarie.

Non era facile scegliere con quale romanzo iniziare. Ne parlai a lungo con Dimitrijević – e alla fine la scelta cadde sulle *Finestre di fronte*. Innanzitutto perché era uno dei romanzi più perfetti di Simenon, pressoché dimenticato in Francia e ignorato in Italia. Ma c'era anche un altro motivo: pubblicato nel 1933, e ambientato a Batum sul Mar Nero, quel romanzo raccontava la Russia sovietica come nessuno era riuscito sino allora. Quando aveva scritto quel romanzo, Simenon, il mago delle atmosfere, come spesso lo avrebbero chiamato, aveva appena sfiorato l'Unione Sovietica. Nei suoi ricordi dell'anno 1933, Tigy, a quel tempo moglie di Simenon, annota: «A giugno facciamo vela verso la Turchia: Istanbul, Ankara; poi la Russia del Sud: costa del Mar Nero, Odessa, Jalta, Sebastopoli, Batum. Il romanzo *Le finestre di fronte* dirà chiaramente fino a che punto l'ambiente russo è deprimente, angosciato, senza sicurezza. La delazione, la diffidenza sono la regola. Abbiamo rischiato di essere trattenuti e bloccati a Batum. Sembrava che i nostri visti non fossero in ordine. Per fortuna il caviale è formidabile. Intervista con Trockij a Prinkipo».

Ma tanto era bastato a Simenon. Con le sue formidabili antenne, aveva *sentito l'aria* della Russia sovietica, con la pura arte del raccontare era subito entrato nelle vene di quell'immenso sistema poliziesco e persecutorio che, ancora ventiquattro anni dopo, alcuni fra i più

rispettabili intellettuali italiani avrebbero definito «Stato guida». Era un caso di precisione visionaria, di cui non molti sarebbero stati capaci.

Le finestre di fronte venne pubblicato nell'ottobre del 1985 in una tiratura di 9000 copie. Eravamo tutti molto curiosi di vedere quali sarebbero state le reazioni sulla stampa. E il segnale decisivo venne subito. A metà novembre il «Corriere della Sera» pubblicò un elzeviro di Goffredo Parise, *Georges Simenon e il giallo «metafisico»*, che lessi con un vago senso di allucinazione, perché vi era detto, con grande eleganza e incisività, tutto quello che speravo potesse essere percepito, non solo del libro ma del modo in cui veniva presentato. Il punto di partenza erano il risvolto e la copertina (in quel caso un Willink, che per altro certamente *non* rappresentava un paesaggio del Mar Nero). E intessendo il discorso a partire da considerazioni strettamente editoriali, Parise giungeva dritto al cuore del libro: «Scritto intorno agli anni Trenta da un genio, questo breve capolavoro è il romanzo della polizia, del controllo, dell'annullamento totale dell'uomo sotto la più potente, importante e demiurgica dittatura poliziesca che l'uomo moderno abbia mai conosciuto». Poco dopo, con tocco magistrale, Parise accennava a «scene costumi e nomi che paiono coperti dalla cipria bianca della pittura surrealista e metafisica». La stessa *cipria bianca* che copre gli edifici dipinti da Willink nel quadro in copertina.

Dopo quell'articolo di Parise, non ricordo che alcuno si azzardasse a mettere in dubbio l'idoneità di Simenon a essere considerato uno dei maggiori narratori del Novecento. E

l'entusiasmo di Parise deve essere filtrato in non pochi lettori se i quarantacinque romanzi successivi si sono stabilizzati su una tiratura iniziale di 50.000 copie.

Nel suo articolo, Parise si soffermava a lungo sul curioso fenomeno per cui un qualsiasi lettore, dopo aver osservato e sfogliato in libreria un libro di cui nulla sa, giunge al punto in cui, «invogliatissimo, afferra il libro e se lo porta a casa impaziente di leggerlo. Lo legge e scopre che è un capolavoro. Perché *tout se tient*? Innanzitutto perché l'editore ha scoperto un vero capolavoro, leggendolo e non dandolo da leggere, e così copertina e risvolto di copertina vengono da sé, seguono il capolavoro ispirati e vitalizzati da esso. Ed ecco il processo per cui il lettore afferra il libro, corre a casa, mette da parte ogni cosa, si immerge nella lettura e scopre a sua volta che è un capolavoro. Semplice, no? E invece pare sia difficilissimo nell'odierna editoria, tanto difficile che quando accade è una festa».

Il processo a cui accennava Parise implicava che si stabilisse un rapporto di complicità fra editore e lettore. Rapporto che i dottrinari del marketing, nelle loro abissali riflessioni, definiscono «valore aggiunto del marchio», con espressione che a loro pare più appropriata. Come può stabilirsi quel rapporto? La complicità con persone che non si conoscono può crearsi solo sulla base di loro reiterate esperienze di non-delusione. Ma come si può essere sicuri di non deludere? È praticamente impossibile, se si ha a che fare con una schiera di ignoti, quanto mai disparati, come coloro che possono prendere in mano un libro. È meglio rinunciare. O altrimenti ridursi a una regola minima: pensare

che non deluda ciò che almeno non ha deluso noi stessi (intendendo quel minuscolo gruppo che forma la testa di una casa editrice). Se si applica questa regola, il risultato (il libro pubblicato) sarà altamente idiosincratico. A un punto tale che molti non lo prenderanno neppure in mano, semplicemente per mancanza di interesse. E sono appunto questi i lettori che sarebbero certamente delusi. Rimangono gli altri: molto pochi, in linea di principio. Ma che possono anche diventare molti. Sono questi gli affini, attirati magari, avrebbe detto Parise, da una immagine di copertina, che dà «modo di ricreare, attraverso l'illustrazione, l'atmosfera o *Stimmung* del libro». E saranno questi i non-delusi, con i quali, col tempo, l'editore può stabilire una tacita alleanza.

Si può obiettare, a questo punto, che l'opera di Simenon ha una tale energia intrinseca e una tale capacità di penetrazione capillare che certi effetti non devono stupire. Non si capisce però, allora, come gli stessi effetti non si producano negli Stati Uniti o in Inghilterra o in Germania o nella stessa Francia (per i romanzi «non-Maigret» di cui qui si parla). Evidentemente ha ancora una qualche importanza, per certe opere e per certi lettori, il modo in cui i libri vengono presentati e il contesto - che può essere accennato anche solo da una cornice - in cui appaiono. È appunto quella la funzione essenziale dell'editore. Finché tale complicità riuscirà a stabilirsi, l'editoria rimarrà un gioco appassionante. Ma se un giorno, che molti si augurano vicino, tutto questo divenisse superfluo, sia per i singoli libri sia per i singoli lettori, si entrerebbe davvero in un'altra era. Allora occorrerebbe anche definire in modo

diverso l'atto stesso del leggere. E certamente si leggerebbero altri libri.

Ricordo l'occasione in cui incontrai per la prima volta Padre Pozzi. Era il 1976 e si presentava una nuova collana di classici italiani, la Ricciardi-Einaudi. Per qualche tempo i discorsi procedettero su binari piuttosto prevedibili, incluso il rammarico d'obbligo per la scarsa sensibilità dei lettori italiani verso la loro letteratura. E qui intervenne Padre Pozzi, con una veemenza e un fuoco che mi sembrarono ammirevoli. Non si tratta, disse, di deprecare una generica insensibilità dei lettori, ma di verificare anzitutto a che cosa essi si rivelano insensibili. Ora, ciò che i lettori incontrano oggi sui banchi delle librerie *non è* la letteratura italiana ma una sua *sezione*, piuttosto ristretta, a cui tale letteratura è stata ridotta dagli sforzi congiunti di italianisti e editori. Ciò che rimane fuori da tale area è enorme. Pozzi ne diede allora vari esempi. Citò in primo luogo la letteratura religiosa, che è intessuta fin dalle origini alla letteratura italiana e oggi in gran parte è rimossa. Inutile dire che aderivo totalmente alle sue parole. Ma anche un altro punto mi colpì: davanti a me avevo un grande filologo, un grande critico e insieme un vero *homo religiosus* - e le tre fisionomie coincidevano, con una naturalezza che andava a rafforzare ciascuno dei tre aspetti. Dopo tutto, penso oggi e pensavo allora, la mistica è una scienza esatta, come ben sapevano i veggenti vedici - e da essa deriva ogni altra specie di esattezza.

A questa fisionomia di Padre Pozzi vorrei ora affiancarne un'altra, quella dell'uomo che tracciò

il primo programma di Adelphi, all'inizio degli anni Sessanta: Roberto Bazlen. Di Bazlen potrei dire innanzitutto che era forse l'uomo più religioso che abbia conosciuto e certamente il meno bigotto. Le sue letture erano sterminate, ma in fondo un solo genere di libri lo appassionava, qualsiasi forma avesse e a qualsiasi epoca o civiltà appartenesse: quel genere di libri che sono un esperimento della conoscenza, e come tali possono trasmutarsi nell'esperienza di chi li legge, trasformandola a sua volta. Mi accorgo di aver così definito anche l'*animus* nonché l'*anima* dei libri religiosi pubblicati da Adelphi: opere scelte non già in omaggio a una qualche doverosità culturale, non già perché rappresentative di una sorta di Unesco dello spirito, che è l'esatto opposto di ciò che ci siamo sempre proposti, ma perché portatrici di una possibilità della conoscenza ignorando la quale la nostra vita sarebbe semplicemente più angusta.

Mi rendo conto di aver messo l'accento sulla parola «conoscenza», senza mai riferirmi a quell'altra parola, «fede», che di solito incontriamo per prima, anche nei dizionari, quando si parla di religione. Ma non voglio certo ignorare la difficoltà che pone questa virtù teologale. La ragione della provvisoria omissione sta in questo: che paradossalmente la parola «fede», per l'usura semantica che ha subito, spesso finisce per diventare un ostacolo e non già un aiuto per accedere al religioso nella accezione che intendevo. Al punto che, per coniugarla con la parola conoscenza, sentirei il bisogno di tradurla in sanscrito. I veggenti vedici parlavano di *śraddhā*, che significa «fiducia nell'efficacia dei gesti rituali». E qui occorre una glossa: «gesto rituale», per i veggenti vedici,

significava innanzitutto «gesto mentale». Un gesto mentale tendenzialmente perpetuo, così come il gesto rituale, nella visione vedica, occupava la totalità dell'anno, quindi del tempo. Tutto questo è facilmente ritraducibile in termini a noi più vicini: che cos'è infatti l'orazione ininterrotta di cui parla la *Via di un pellegrino* dell'Anonimo russo se non un gesto mentale perpetuo? E che cosa implica quel «gesto mentale» se non la virtù dell'abbandono, quale fu illustrata con sublime perspicuità da Jean-Pierre de Caussade nelle sue lettere sull'abbandono alla Provvidenza Divina? Ma vorrei darvi anche un altro esempio, che potrebbe essere definito come la «scena originaria» della *śraddhā*, di questa singolare forma della fede. Il primo libro che ebbi occasione di tradurre e curare per Adelphi, nel 1966, fu l'autobiografia di sant'Ignazio di Loyola. Testo breve e aspro dettato dal Santo nei suoi ultimi anni al fedele Gonçalves da Cámara e giunto a noi in una redazione per metà in castigliano, per metà in italiano. È un resoconto rapido e scabro, che conserva il respiro della narrazione orale. Sappiamo che sant'Ignazio fu in giovinezza un uomo d'armi, dal carattere violento e infiammato dai romanzi di cavalleria. Un giorno, quando la mutazione religiosa già agiva in lui, ma ancora in mezzo a vari tormenti, sant'Ignazio si trovò a cavalcare una mula sulla strada di Montserrat. E qui cedo la parola al suo racconto: «Dunque, mentre andava per la sua strada, lo raggiunse un moro, che cavalcava un mulo; e scorrendo, vennero a parlare di Nostra Signora; e il moro disse che sì gli sembrava che la Vergine avesse concepito senza uomo; ma che avesse partorito restando vergine non poteva crederlo e, a prova di ciò, dava le cause naturali che gli si offrivano. Il Pellegrino non poté

smuoverlo da quella opinione, per quante ragioni adducesse. E così il moro proseguì per la sua strada con tanta fretta che il Pellegrino lo perse di vista, restando a pensare a quel che era successo con il moro. Gli sopravvennero allora degli impulsi che portavano lo scontento nella sua anima, sembrandogli di non aver fatto il suo dovere, e suscitavano anche il suo sdegno contro il moro, sembrandogli di aver fatto male a consentire che un moro dicesse quelle cose di Nostra Signora, e di essere obbligato a difendere il suo onore. E così lo prendevano desideri di andare in cerca del moro e di pugnalarlo per quel che aveva detto; e perseverando molto nella lotta di questi desideri, alla fine restò in dubbio, senza sapere che cosa fosse tenuto a fare. Il moro, che lo precedeva, gli aveva detto che andava in un luogo un poco più avanti sulla sua stessa strada, molto vicino alla via maestra, ma che la via maestra non attraversava.

«E allora, stanco di esaminare che cosa fosse bene di fare, non trovando cosa certa a cui risolversi, decise così, cioè che avrebbe lasciato andare la mula a briglia sciolta fino al punto in cui si dividevano le strade; e se la mula avesse preso la strada del villaggio, sarebbe andato in cerca del moro e lo avrebbe pugnalo; e se non fosse andata verso il villaggio, ma avesse preso la strada maestra, lo avrebbe lasciato stare. Fece così come aveva pensato, e Nostro Signore volle che, benché il villaggio distasse poco più di trenta o quaranta passi e la strada che vi menava fosse più larga e migliore, la mula prese la strada maestra e lasciò la strada del villaggio».

Dopo questo episodio, sant'Ignazio passa subito oltre, senza commentarlo. Ma noi sappiamo oggi che quella scena di un'incertezza fra due vie, una

che lo avrebbe condotto ad assassinare un ignoto moro, l'altra che condusse sant'Ignazio a Montserrat e a tutto il resto della sua vita, è un'immagine mirabilmente icastica di quella *śraddhā*, di quella fiducia in un qualche rapporto fra la mente e il mondo che tocca in ogni istante la vita di tutti noi. Si intenda: di tutti noi senza distinzione, che apparteniamo o meno a una confessione religiosa. Arrivati a questo punto, dovrebbe essere chiaro che il religioso, inteso in questa accezione dei suoi due termini indispensabili – conoscenza e fede (la *śraddhā*) –, investe ogni angolo della nostra esperienza, poiché in ogni angolo della nostra esperienza noi siamo in contatto con cose che sfuggono al controllo del nostro io – e proprio nell'ambito di ciò che è al di là del nostro controllo si trova quel che per noi è più importante ed essenziale. È questa in fondo la ragione per cui i libri che sinora ho menzionato sono stati pubblicati da Adelphi. A essi si associano, talvolta giustapposti e talvolta sovrapposti, i libri di materia mitologica – «non perfettamente sinonimi», come osservava Padre Pozzi. Anche in questo caso si tratta del rapporto con l'ignoto. Se ovunque, nelle foreste brasiliane come nel deserto del Kalahari, nella Cina arcaica come nella Grecia omerica, in Mesopotamia e in Egitto come nell'India vedica, la prima forma in cui si è manifestato il linguaggio è stata quella del racconto – e ogni volta di un racconto che parlava di esseri non del tutto umani –, questo presuppone che nessun altro uso della parola apparisse più efficace per stabilire un contatto con entità che ci avvolgono e ci sopravanzano. E non c'è pericolo che queste storie, spesso immensamente remote nel tempo e nello spazio, ci risultino estranee o inavvicinabili. Tutte le

storie mitiche, qualunque sia la loro origine, hanno a che fare con qualcosa che ci è molto vicino, anche se spesso lo ignoriamo. E nulla vale a dimostrarcelo come appunto un'altra storia, questa volta chassidica, raccontata da Martin Buber e ripresa da Heinrich Zimmer:

«Rabbi Eisik, figlio di Rabbi Jekel, viveva nel ghetto di Cracovia. La sua fede era rimasta intatta durante anni di afflizione ed era un pio servo del Signore.

«Una notte ebbe un sogno; il sogno gli ordinava di andare lontano, fino alla capitale del regno di Boemia, Praga. Lì avrebbe trovato un tesoro nascosto, sepolto sotto il ponte che collega la città con il castello. Il rabbi rimase sorpreso, ma ritardò la partenza. Il sogno tornò due volte ancora. Alla terza volta, il rabbi si preparò per il viaggio e partì.

«Arrivato nella città di Praga, Rabbi Eisik scoprì che il ponte era sorvegliato da sentinelle, giorno e notte. Così non riusciva a trovare un'occasione per scavare. Tornava ogni mattina e si aggirava vicino al ponte fino alla sera, osservando le sentinelle, studiando senza farsene accorgere il suolo e la muratura. Finalmente il capo delle guardie, colpito dall'insistenza del vecchio, gli si avvicinò e gli chiese se avesse perduto qualcosa o se per caso aspettasse l'arrivo di qualcuno. Allora Rabbi Eisik raccontò, con semplicità, del sogno che aveva avuto. Il capo delle guardie si mise a ridere.

«“Ah, se è così, povero voi” disse. “Avete consumato le vostre scarpe solo per un sogno? Ma quale persona assennata si affiderebbe a un sogno? Se io mi fossi affidato a un sogno, in questo momento non sarei qui, mi sarei messo a fare anch'io un viaggio altrettanto sciocco

quanto il vostro, e sinceramente con lo stesso risultato. Ma lasciate che vi racconti il mio sogno”.

«Il rabbi provava simpatia per l'ufficiale e si dispose di buon animo ad ascoltarlo. Così disse l'ufficiale: “Ho sognato una voce che mi ingiungeva di andare a Cracovia e lì cercare un grande tesoro nella casa di un rabbi dal nome Eisik figlio di Jekel. Avrei trovato il tesoro in un angolo sporco della sua casa, dietro la stufa. Immaginarsi: Eisik figlio di Jekel” disse ancora il capitano, ridendo. “Immaginatevi: andare a Cracovia e buttar giù tutti i muri del ghetto, perché lì una metà degli uomini si chiama Eisik e l'altra metà si chiama Jekel!”. E continuava a ridere.

«Intanto il rabbi ascoltava avidamente, senza darlo a vedere. Poi, dopo essersi inchinato profondamente e aver ringraziato lo straniero, che ormai era suo amico, si affrettò a tornare verso la sua città. Entrato in casa, si mise a scavare nell'angolo più oscuro e sporco, dietro la stufa, e lì trovò il tesoro che pose fine alle sue disgrazie. Con una parte di quel denaro fece costruire una casa per la preghiera che ancora oggi porta il suo nome».

Qual è il punto – almeno il primo punto di questa mirabile storia? Non certo che il vero tesoro sta sempre accanto a noi. Questo somiglierebbe troppo a un rassicurante luogo comune. Il tesoro accanto a noi, di per sé, è inerte, come se fosse inesistente. Il punto vero è il viaggio, anzi: il viaggio improbabile. Un viaggio improbabile perché porta lontano, in un luogo incongruo – e soprattutto affidandosi, con un gesto di *śraddhā*, a qualcosa che per definizione è elusivo e non dà garanzie: un sogno. Ma è solo il viaggio che fa

esistere il tesoro. E tanto dovrebbe bastare, come risposta alla domanda sull'utilità delle mitologie. La prima virtù delle storie, dopo tutto, è l'evidenza, un'evidenza che parla da sola, dal tessuto della storia stessa.

Un buon editore è quello che pubblica circa un decimo dei libri che vorrebbe e forse dovrebbe pubblicare. Le opere religiose e mitologiche del catalogo Adelphi dovrebbero perciò essere viste come indicazione di un tracciato dove, in ogni direzione, ai libri presenti si accompagnano molti libri virtuali, come ombre amiche. E vorrei aggiungere che un buon editore è anche quello nei cui libri queste ombre amiche vengono naturalmente e irresistibilmente suscitate. Ci fanno cenni da luoghi remoti, da spazi che sono tuttora immensi, in attesa di essere di nuovo evocate, nella forma usuale di pagine da leggere.

L'EDITORIA COME GENERE LETTERARIO

Vorrei parlarvi di qualcosa che generalmente si dà per sottinteso, ma che poi si rivela niente affatto ovvio: l'arte di pubblicare libri. E prima vorrei soffermarmi un istante sulla nozione di editoria in sé, perché mi sembra che sia avvolta da una notevole quantità di equivoci. Se si chiede a qualcuno: che cos'è una casa editrice? la risposta abituale, e anche quella più ragionevole, è la seguente: si tratta di un ramo secondario dell'industria nel quale si tenta di fare denaro pubblicando libri. E che cosa dovrebbe essere una *buona* casa editrice? Una buona casa editrice sarebbe - se mi è concessa la tautologia - quella che si suppone pubblici, per quanto possibile, *solo* buoni libri. Quindi, per usare una definizione sbrigativa, libri di cui l'editore tende a essere fiero, piuttosto che vergognarsene. Da questo punto di vista, una tale casa editrice difficilmente potrebbe rivelarsi di particolare interesse in termini economici. Pubblicare buoni libri non ha mai reso spaventosamente ricco nessuno. O, per lo meno, non in misura comparabile a ciò che può accadere fornendo al mercato acqua minerale o computer o borse di plastica. A quanto pare un'impresa editoriale può produrre guadagni notevoli soltanto a condizione che i buoni libri siano sommersi fra molte altre cose di qualità assai differente. E quando si è sommersi, può facilmente accadere di annegare - e così sparire del tutto.

Sarà poi bene ricordare che l'editoria in numerose occasioni ha dimostrato di essere una via rapida e sicura per sperperare e prosciugare

patrimoni sostanziosi. Si potrebbe persino aggiungere che, insieme con *roulette* e *cocottes*, fondare una casa editrice è sempre stato, per un giovane di nobili natali, uno dei modi più efficaci per dissipare la propria fortuna. Se così è, ci si chiede come mai il ruolo dell'editore abbia attratto nel corso dei secoli un numero talmente alto di persone - e continui a essere ritenuto affascinante, e per certi versi misterioso, anche oggi. Ad esempio non è difficile accorgersi che non c'è titolo più agognato da certi potenti dell'economia, i quali spesso se lo conquistano letteralmente a caro prezzo. Se tali persone potessero affermare che *pubblicano* verdure surgelate, anziché produrle, presumibilmente ne sarebbero felici. Si può allora giungere alla conclusione che, oltre a essere un ramo degli affari, l'editoria è sempre stata una questione di prestigio, se non altro perché si tratta di un genere di affari che al tempo stesso è un'arte. Un'arte in tutti i sensi, e sicuramente un'arte pericolosa perché, per esercitarla, il denaro è un elemento essenziale. Da questo punto di vista si può benissimo sostenere che ben poco è cambiato dai tempi di Gutenberg.

Eppure, se passiamo con lo sguardo su cinque secoli di editoria provando a pensare l'editoria stessa come un'arte, subito vediamo affiorare paradossi di ogni genere. Il primo potrebbe essere questo: in base a quali criteri si può giudicare della grandezza di un editore? Su questo punto, come era solito dire un mio amico spagnolo, non c'è bibliografia. Si possono leggere studi molto dotti e minuziosi sull'attività di certi editori, ma molto di rado ci si imbatte in un giudizio sulla loro grandezza, come invece normalmente avviene quando si tratta di scrittori o pittori. Di che mai sarà fatta, allora, la

grandezza di un editore? Cercherò di rispondere alla domanda con qualche esempio. Il primo, e forse il più eloquente, ci riporta alle origini dell'editoria. Con la stampa è accaduto un fenomeno che si sarebbe ripetuto più tardi con la nascita della fotografia. Sembra che a queste invenzioni siamo stati iniziati da maestri che hanno immediatamente raggiunto una inarrivabile eccellenza. Se si vuole capire l'essenziale della fotografia, basta studiare l'opera di Nadar. Se si vuole capire che cosa può essere una grande casa editrice, basta dare un'occhiata ai libri stampati da Aldo Manuzio. Fu lui il Nadar dell'editoria. Fu il primo a immaginare una casa editrice in termini di forma. E qui la parola «forma» va intesa in molti e disparati modi. In primo luogo la forma è decisiva nella scelta e nella sequenza dei titoli da pubblicare. Ma la forma riguarda anche i testi che accompagnano i libri, nonché il modo in cui il libro si presenta in quanto oggetto. Perciò include la copertina, la grafica, l'impaginazione, i caratteri, la carta. Aldo medesimo era solito scrivere sotto forma di lettere o *epistulae* quei brevi testi introduttivi che sono i precursori non solo di tutte le moderne introduzioni, pre- e postfazioni, ma anche di tutti i risvolti di copertina, i testi di presentazione ai librai e le pubblicità di oggi. Fu quello il primo accenno al fatto che tutti i libri pubblicati da un certo editore potevano essere visti come anelli di un'unica catena, o segmenti di un serpente di libri, o frammenti di un singolo libro formato da tutti i libri pubblicati da quell'editore. Questo, ovviamente, è il traguardo più audace e ambizioso per un editore, e tale è rimasto da cinquecento anni. E se vi sembra che si tratti di un'impresa inattuabile, basterà ricordare che

anche la letteratura, se non cela nel suo fondo l'impossibile, perde ogni magia. Qualcosa di analogo credo possa dirsi dell'editoria - o almeno di questo particolare modo di essere editore che certamente non è stato praticato molto spesso nel corso dei secoli, ma talvolta con risultati memorabili. Per dare un'idea di ciò che può nascere da questa concezione dell'editoria, accennerò a due libri stampati da Aldo Manuzio. Il primo fu pubblicato nel 1499 con l'astruso titolo *Hypnerotomachia Poliphili*, che significa «Battaglia d'amore in sogno». Ma di che si trattava? Era quello che oggi si chiamerebbe un «primo romanzo». Oltretutto di autore sconosciuto (e ancora oggi enigmatico), scritto in una sorta di lingua immaginaria, una specie di *Finnegans Wake* composto soltanto di miscugli e ibridazioni fra italiano, latino e greco (mentre l'ebraico e l'arabo comparivano nelle xilografie). Un'operazione piuttosto azzardata, si direbbe. Ma che aspetto aveva il libro? Era un volume in-folio, illustrato da magnifiche incisioni che costituivano una perfetta controparte visiva del testo. Il che è ancora più azzardato. Ma a questo punto dobbiamo aggiungere qualcosa: secondo la stragrande maggioranza degli appassionati di libri, questo è *il più bel libro* mai stampato. Il che può essere verificato da ciascuno di voi, se mai vi capitasse in mano una copia di quella edizione o anche un buon facsimile. Quel libro era ovviamente un colpo di genio, unico e irripetibile. E nel crearlo l'editore ebbe un ruolo capitale. Ma non dovete pensare che Manuzio fosse grande solo come approntatore di tesori per i bibliofili dei secoli a venire. Il secondo esempio che lo riguarda va in una direzione del tutto diversa: tre anni dopo la *Hypnerotomachia*, nel 1502, Manuzio pubblicò un'edizione di Sofocle in un

formato che egli volle definire *parva forma*, «piccola forma». Chi avesse oggi la fortuna di trovarselo in mano potrebbe subito constatare che è il primo tascabile della storia, il primo *paperback*. Alla lettera, il primo libro che si poteva infilare in una tasca. Inventando un libro di simile formato Manuzio trasformò i gesti che accompagnano la lettura. Così l'atto stesso di leggere mutò in modo radicale. Osservando il frontespizio si potrà poi ammirare l'eleganza del carattere greco corsivo che qui venne usato per la prima volta e in seguito diventò un prezioso punto di riferimento. Perciò Manuzio fu capace di raggiungere due risultati opposti: da una parte creare un libro come la *Hypnerotomachia Poliphili* che non avrebbe mai avuto uguali, ed è quasi l'archetipo del *libro unico*. Dall'altra, creare un libro del tutto diverso, come il Sofocle, che invece sarebbe stato copiato milioni e milioni di volte ovunque, fino a oggi.

Non dirò di più su Aldo Manuzio perché già vedo profilarsi una domanda nella vostra mente, domanda che si potrebbe formulare così: Benissimo, tutto ciò è affascinante e appartiene alle glorie del Rinascimento italiano, ma che cosa ha a che vedere con noi e con gli editori di oggi, sommersi dalla marea crescente di tablets, e-books e dvd – per non parlare degli svariati incestuosi connubi fra tutti questi congegni? Se avrete la pazienza di seguirmi ancora per qualche istante, cercherò di dare una risposta a questa domanda usando altri esempi. Infatti, se vi dicessi senza mezzi termini che a mio avviso un buon editore dei giorni nostri dovrebbe semplicemente tentare di fare quel che faceva Manuzio a Venezia nell'anno primo del sedicesimo secolo, voi potreste pensare che stia scherzando – mentre non scherzo affatto. Così vi

parlerò di un editore del ventesimo secolo proprio per mostrarvi come abbia agito esattamente in quel modo, anche se in un contesto del tutto diverso. Si chiamava Kurt Wolff. Era un giovane tedesco, elegante, ricco, ma neppure troppo. Voleva pubblicare nuovi scrittori di alta qualità letteraria. Così inventò per loro una collana di libri brevi, dal formato inconsueto, chiamata «Der Jüngste Tag», «Il giorno del giudizio», un titolo che oggi sembra del tutto appropriato a una collana di libri a cui capitò di uscire in Germania per lo più durante la prima guerra mondiale. Se date un'occhiata a questi libri di colore nero, snelli e austeri, con le etichette incollate sopra, come su quaderni di scuola, forse vi verrà da pensare: «È così che dovrebbe presentarsi un libro di Kafka». E in effetti alcuni racconti di Kafka vennero pubblicati in questa collana. Fra di essi *La metamorfosi*, nel 1915, con una bella etichetta azzurra e una cornice nera. All'epoca Kafka era un giovane scrittore poco conosciuto ed estremamente discreto. Ma, leggendo le lettere che Kurt Wolff gli scriveva, vi renderete conto immediatamente, dal suo tatto squisito e dalle delicate premure, che l'editore semplicemente *sapeva* chi era il suo corrispondente.

Kafka, per altro, non era certo il solo giovane scrittore pubblicato da Kurt Wolff. Nel 1917, anno piuttosto turbolento per l'editoria, Kurt Wolff raccolse in un almanacco, che aveva per titolo *Vom Jüngsten Tag*, testi di alcuni giovani autori. Ecco qui l'almanacco ed ecco alcuni degli autori: Franz Blei, Albert Ehrenstein, Georg Heym, Franz Kafka, Else Lasker-Schüler, Carl Sternheim, Georg Trakl, Robert Walser. Sono i nomi dei giovani scrittori che, in quell'anno, si trovarono riuniti sotto il tetto del medesimo

giovane editore. E quegli stessi nomi, nessuno escluso, rientrano nella lista degli autori essenziali che un giovane oggi deve leggere se vuole sapere qualcosa della letteratura in lingua tedesca nei primi anni del ventesimo secolo.

A questo punto la mia tesi dovrebbe apparire abbastanza chiara. Aldo Manuzio e Kurt Wolff non fecero nulla di sostanzialmente differente, a distanza di quattrocento anni l'uno dall'altro. Di fatto praticavano la stessa *arte dell'editoria* – benché quest'arte possa passare inosservata agli occhi dei più, editori inclusi. E quest'arte può essere giudicata in entrambi i casi con gli stessi criteri, il primo e l'ultimo dei quali è la *forma*: la capacità di dare forma a una pluralità di libri come se essi fossero i capitoli di un unico libro. E tutto ciò avendo cura – una cura appassionata e ossessiva – della veste di ogni volume, del modo in cui esso viene presentato. E infine anche – e non è certo il punto di minore importanza – di come quel libro può essere venduto al più alto numero di lettori.

Circa cinquant'anni fa Claude Lévi-Strauss propose di considerare una delle attività fondamentali del genere umano – vale a dire l'elaborazione di miti – come una forma particolare di bricolage. Dopo tutto i miti sono costituiti di elementi già pronti, molti dei quali derivanti da altri miti. A questo punto suggerisco sommessamente di considerare anche l'arte dell'editoria come una forma di bricolage. Cercate di immaginare una casa editrice come un unico testo formato non solo dalla somma di tutti i libri che vi sono stati pubblicati, ma anche da tutti gli altri suoi elementi costitutivi, come le copertine, i risvolti, la pubblicità, la quantità di copie stampate e vendute, o le diverse edizioni in

cui lo stesso testo è stato presentato. Immaginate una casa editrice in questo modo e vi troverete immersi in un paesaggio molto singolare, qualcosa che potreste considerare un'opera letteraria in sé, appartenente a un genere specifico. Un genere che vanta i suoi classici moderni: ad esempio i vasti domini di Gallimard, che dalle tenebrose foreste e dalle paludi della Série Noire si estendono agli altopiani della Pléiade, includendo però anche varie graziose città di provincia o insediamenti turistici che talvolta assomigliano ai villaggi Potëmkin di cartapesta eretti in questo caso non per la visita di Caterina ma per una stagione di premi letterari. E ben sappiamo che, quando giunge a espandersi in questo modo, una casa editrice può assumere un certo carattere imperiale. Così il nome Gallimard suona fin nei lembi più remoti dove si spinge la lingua francese. O, su un altro versante, potremmo trovarci nelle vaste tenute dell'Insel Verlag, che danno l'impressione di essere appartenute per lungo tempo a un illuminato feudatario che ha lasciato infine le sue proprietà ai più devoti e provati intendenti... Non voglio insistere oltre, ma già vedete che in questo modo si potrebbero concepire mappe molto dettagliate.

Considerando le case editrici in questa prospettiva, apparirà forse più chiaro uno dei punti più misteriosi del nostro mestiere: perché un editore rifiuta un certo libro? Perché si rende conto che pubblicarlo sarebbe come introdurre un personaggio sbagliato in un romanzo, una figura che rischierebbe di squilibrare l'insieme o di snaturarlo. Un secondo punto riguarda il denaro e le copie: seguendo questa linea si sarà costretti a prendere in considerazione l'idea che la capacità di far leggere (o, per lo meno,

comprare) certi libri è un elemento essenziale della qualità di una casa editrice. Il mercato – o la relazione con quello sconosciuto, oscuro essere che viene chiamato «il pubblico» – è la prima ordalia dell'editore, nell'accezione medioevale del termine: una prova del fuoco che può anche mandare in fumo considerevoli quantità di banconote. Pertanto, si potrebbe definire l'editoria un genere letterario ibrido, multimediale. E ibrido senza dubbio lo è. Quanto al suo mescolarsi con altri media, si tratta di un fatto ormai ovvio. Nondimeno l'editoria, in quanto gioco, resta fondamentalmente quello stesso vecchio gioco che Aldo Manuzio praticava. E un nuovo autore che ci viene incontro con un libro astruso è per noi molto simile al tuttora elusivo autore del romanzo intitolato *Hypnerotomachia Poliphili*. Finché questo gioco durerà, sono sicuro che ci sarà sempre qualcuno pronto a giocarlo con passione. Ma se un giorno le regole dovessero cambiare radicalmente, come talvolta siamo indotti a temere, sono altrettanto sicuro che sapremo convertirci a qualche altra attività – e potremmo anche ritrovarci intorno a un tavolo di *roulette*, o di *écarté* o di *black jack*.

Vorrei chiudere con un'ultima domanda e un ultimo paradosso. Fino a quali estremi si può spingere l'arte dell'editoria? È possibile ancora concepirla in circostanze in cui vengano tendenzialmente a mancare certe sue condizioni essenziali, come il denaro e il mercato? La risposta – sorprendentemente – è affermativa. Almeno se guardiamo a un esempio che ci è venuto dalla Russia. In piena rivoluzione d'ottobre, in quei giorni che furono, nelle parole di Aleksandr Blok, «un misto di angoscia, orrore, penitenza, speranza», quando le tipografie già

erano state chiuse a tempo indeterminato e l'inflazione faceva salire i prezzi di ora in ora, un gruppo di scrittori – fra i quali un poeta come Chodasevič e un pensatore come Berdjaev, nonché il romanziere Michail Osorgin, che fu poi il cronista di quegli eventi – pensarono bene di lanciarsi nell'impresa apparentemente dissennata di aprire una Libreria degli Scrittori, che permettesse ancora ai libri, e soprattutto a certi libri, di *circolare*. Presto, la Libreria degli Scrittori divenne, nelle parole di Osorgin, «l'unica libreria a Mosca e in tutta la Russia in cui il primo venuto potesse acquistare un libro “senza autorizzazione”».

Ciò che Osorgin e i suoi amici avrebbero voluto creare era una piccola casa editrice. Ma le circostanze lo rendevano impossibile. Allora usarono la Libreria degli Scrittori come una sorta di doppio di una casa editrice. Non più un luogo dove si producevano libri nuovi, ma dove si tentava di dare ospitalità e circolazione ai libri numerosissimi – talvolta preziosi, talvolta comuni, spesso spaiati, comunque destinati a essere dispersi – che il naufragio della storia faceva approdare sul banco del loro negozio. Importante era mantenere in vita certi gesti: continuare a trattare quegli oggetti rettangolari di carta, sfogliarli, ordinarli, parlarne, leggerli negli intervalli fra un'incombenza e l'altra, infine passarli ad altri. Importante era costituire e mantenere un ordine, una forma: ridotta alla sua definizione minima e irrinunciabile, questa è appunto l'arte dell'editoria. E così fu praticata a Mosca fra il 1918 e il 1922, nella Libreria degli Scrittori. Che raggiunse l'acme della sua nobile storia quando i fondatori della libreria decisero, visto che l'editoria tipografica era impraticabile, di avviare la pubblicazione di una serie di opere

in un unico esemplare scritto a mano. Il catalogo completo di questi libri letteralmente unici rimase nella casa di Osorgin a Mosca e alla fine è andato perso. Ma, nella sua fantomaticità, esso rimane il modello e la stella polare per chiunque provi a fare l'editore in tempi difficili. E i tempi sono sempre difficili.

IL RISVOLTO DEI RISVOLTI

Il risvolto è un'umile e ardua forma letteraria che non ha ancora trovato il suo teorico e il suo storico. Per l'editore, spesso offre l'unica occasione per accennare esplicitamente ai motivi che lo hanno spinto a scegliere un certo libro. Per il lettore, è un testo che si legge con sospetto, temendo di incontrarvi un subdolo imbonimento. Eppure il risvolto appartiene al libro, alla sua fisionomia, come il colore e l'immagine della copertina, come i caratteri in cui è stampato. Eppure, una civiltà letteraria si riconosce anche dal modo in cui i libri si presentano.

Lunga e tortuosa è stata la via percorsa dalla storia del libro prima di far nascere il risvolto. Suo nobile antenato è l'*epistola dedicatoria*: altro genere letterario, fiorito a partire dal Cinquecento, dove l'autore (o lo stampatore) si rivolgeva al Principe che aveva protetto l'opera. Genere non meno imbarazzato del risvolto, poiché qui la funzione dell'allettamento commerciale veniva assunta dall'adulazione. Ciò nonostante, quante volte, e in quanti libri, fra le righe dell'*epistola dedicatoria* l'autore (o lo stampatore) ha lasciato trasparire la sua verità - e anche stillare il suo veleno. Rimane da constatare, comunque, che nel momento in cui il libro entra nel mondo sembra obbligato a passare da una forma che suscita diffidenza.

In età moderna, non vi è più un Principe a cui rivolgersi, ma un Pubblico. Avrà forse un volto più netto e riconoscibile? Chi crede di poterlo

affermare s'inganna. Per alcuni può addirittura essere questo l'inganno su cui si fonda la loro professione. Ma la storia dell'editoria, a guardarla da vicino, è una storia di perenni sorprese, una storia dove regna l'imprevisto. Al capriccio del Principe si è sostituito un altro, diffuso capriccio, non meno potente. E le possibilità di equivoco si sono moltiplicate. Cominciamo dalla parola: chi dice *pubblico* pensa generalmente a un'entità ingombrante e informe. Ma la lettura è solitaria, come il pensiero - e presuppone l'oscura e isolata scelta di un singolo. Il capriccio implicito nella scelta del mecenate che sostiene lo scrittore (o lo stampatore) è dopo tutto minore, perché più fondato, del capriccio di un ignoto lettore che si avvicina a un'opera e a un autore di cui nulla sa.

Osserviamo un lettore in libreria: prende in mano un libro, lo sfoglia - e, per qualche istante, è del tutto separato dal mondo. Ascolta qualcuno che parla, e che gli altri non sentono. Accumula casuali frammenti di frasi. Richiude il libro, guarda la copertina. Poi, spesso, si sofferma sul risvolto, da cui si aspetta un aiuto. In quel momento sta aprendo - senza saperlo - una busta: quelle poche righe, esterne al testo del libro, sono di fatto una lettera: la lettera a uno sconosciuto.

Per molti anni, dopo che Adelphi cominciò a pubblicare, ci è capitato di sentirci rivolgere una domanda: «Qual è la politica della casa editrice?». Era una domanda colorata da un certo periodo, quello in cui la parola *politica* stingeva su tutto, anche sul caffè che si beveva in un bar. Nella sua goffaggine, era però una

domanda giusta. Sempre più, nel nostro secolo, l'editore è diventato una figura occulta, un invisibile ministro che dispensa immagini e parole seguendo criteri non immediatamente chiari, che suscitano l'universale curiosità. Publica forse per fare denaro, come tanti altri produttori? Nel profondo, pochi ci credono, se non altro per la fragilità del mestiere e del mercato. Appare così spontaneo il dubbio che, in questo caso, il denaro basti a rendere ragione di tutto. C'è sempre un *di più* che viene attribuito all'editore. Se esistesse (e non l'ho mai incontrato) un editore che pubblica *soltanto* per fare denaro, nessuno gli darebbe ascolto. E probabilmente fallirebbe presto, confermando gli increduli nella loro convinzione.

Nei primi anni, colpiva nei libri Adelphi innanzitutto una certa *sconnessione*. Nella stessa collana, la Biblioteca, apparvero in sequenza un romanzo fantastico, un trattato giapponese sull'arte del teatro, un libro popolare di etologia, un testo religioso tibetano, il racconto di un'esperienza in carcere durante la seconda guerra mondiale. Che cosa teneva insieme tutto questo? Paradossalmente, dopo un certo numero di anni, lo sconcerto dinanzi alla *sconnessione* si è rovesciato nel suo opposto: il riconoscimento di una *connessione* evidente. In alcune librerie, dove gli scaffali sono divisi per materia, ho incontrato - accanto alle etichette Cucina, Economia, Storia, ecc. - un'altra etichetta, di uguale impostazione grafica, che diceva semplicemente: Adelphi. Questo singolare rovesciamento, che si è imposto nella percezione di qualche libraio e di molti lettori, non era ingiustificato. Si può fare una casa editrice per le ragioni più diverse, e seguendo i criteri più diversi. Quello che oggi sembra più normale, in

una grossa casa editrice, si potrebbe formulare così: pubblicare libri che corrispondano ciascuno a uno spicchio di quell'immenso ventaglio che è il pubblico. Ci saranno così libri rozzi per i rozzi e libri squisiti per gli squisiti, in proporzione all'ampiezza che si attribuisce a ciascuno di quegli spicchi.

Ma si può costruire un programma editoriale anche seguendo un criterio palesemente contrario. Che cos'è una casa editrice se non un lungo serpente di pagine? Ciascun segmento di quel serpente è un libro. Ma se si considerasse quella serie di segmenti come un unico libro? Un libro che comprende in sé molti generi, molti stili, molte epoche, ma dove si continua a procedere con naturalezza, aspettando sempre un nuovo capitolo, che ogni volta è di un altro autore. Un libro perverso e polimorfo, dove si mira alla *poikilía*, alla «variegatezza», senza rifuggire i contrasti e le contraddizioni, ma dove anche gli autori nemici sviluppano una sottile complicità, che magari avevano ignorato nella loro vita. In fondo, questo strano processo, per cui una serie di libri può essere letta come un unico libro, è già avvenuto nella mente di qualcuno, per lo meno di quell'entità anomala che sta dietro i singoli libri: l'editore.

Questa visione comporta alcune conseguenze. Se un libro è innanzitutto una forma, anche un libro composto di una sequenza di centinaia (o migliaia) di libri sarà innanzitutto una forma. All'interno di una casa editrice della specie che sto descrivendo, un libro *sbagliato* è come un capitolo sbagliato in un romanzo, una giuntura debole in un saggio, una chiazza di colore urtante in un quadro. Criticare quella casa editrice non sarà, a questo punto, nulla di

radicalmente diverso dal criticare un autore. Quella casa editrice è paragonabile a un autore che scriva solo centoni. Ma i primi classici cinesi non erano forse tutti centoni?

Non vorrei però essere frainteso: non intendo pretendere da qualsiasi editore che diventi un classico cinese arcaico. Sarebbe pericoloso per il suo equilibrio mentale, già minacciato da tanti agguati e seduzioni. Non ultima fra queste, e destinata ad avere fortuna, la seduzione che è il perfetto rovescio speculare di quella che potremmo chiamare la *tentazione del classico cinese*. Intendo con ciò la possibilità di diventare come il «povero ricco» di cui scrisse Adolf Loos, che volle abitare in un appartamento ideato in ogni minimo dettaglio dal suo architetto, e alla fine si sentì totalmente estraneo e vergognoso a casa sua. L'architetto lo rimproverò perché aveva osato mettersi un paio di pantofole (anch'esse disegnate dall'architetto) nel soggiorno e non in camera da letto.

No, la mia proposta è che agli editori si chieda sempre il minimo, ma con durezza. E qual è questo minimo irrinunciabile? Che l'editore provi piacere a leggere i libri che pubblica. Ma non è forse vero che tutti i libri che ci hanno dato un qualche piacere formano nella nostra mente una creatura composita, le cui articolazioni sono però legate da un'invincibile affinità? Questa creatura, formata dal caso e dalla ricerca testarda, potrebbe essere il modello di una casa editrice – e per esempio di una che già nel suo nome rivela una propensione per l'affinità: Adelphi, appunto.

Di tutto questo i risvolti che ho scritto (1089 a oggi) portano traccia. Fin dall'inizio, obbedivano a una sola regola: che noi stessi li prendessimo alla lettera; e a un solo desiderio: che anche i lettori, contrariamente all'uso, facessero lo stesso. In quella angusta gabbia retorica, meno fascinosa ma altrettanto severa di quella che può offrire un sonetto, si trattava di dire poche parole efficaci, come quando si presenta un amico a un amico. E superando quel lieve imbarazzo che c'è in tutte le presentazioni, anche e soprattutto fra amici. Oltre che rispettando le regole della buona educazione, che impongono di non sottolineare i difetti dell'amico presentato. Ma c'era, in tutto questo, anche un pungolo: si sa che l'arte della lode precisa non è meno difficile di quella della critica devastante. E si sa inoltre che il numero di aggettivi adatti per lodare gli scrittori è infinitamente minore di quello degli aggettivi disponibili per lodare Allah. La ripetitività e la limitazione sono parte della nostra natura. Dopo tutto, non riusciremo mai a variare più che tanto i gesti che compiamo per alzarci da un letto.

GIULIO EINAUDI

L'editoria è un mestiere dove l'eccellenza è riservata a pochissimi. Se guardiamo al mondo intero e al nostro intero secolo, molti sono gli editori buoni (si intenda: che hanno pubblicato buoni libri). Molti anche gli editori bravi (si intenda: abili nel pubblicare libri di ogni genere). Pochi gli editori grandi. Certamente meno numerosi dei grandi scrittori da loro stessi pubblicati. Giulio Einaudi fu uno di quei pochi grandi editori.

Ma come si stabilisce la grandezza di un editore? Il tema non sembra smuovere gli animi. Inutile cercare nelle storie dell'editoria, che nei casi migliori offrono solo utili dati e informazioni sui vari contesti. Manca la qualità del giudizio, che dovrebbe essere tagliente e circostanziato come quando si giudica un sonetto o un poema epico. Meglio allora volgersi verso le origini, perché nei suoi primi momenti può accadere che una forma si manifesti nella piena espansione di tutte le sue potenzialità. Così accadde, per esempio, nella storia della fotografia. Chi vuol sapere che cosa può essere la fotografia cominci pure studiando Nadar. Ma chi fu il Nadar dell'editoria? Un editore di Venezia, Aldo Manuzio. Fu lui il primo a concepire l'editoria come forma. Forma in ogni direzione: innanzitutto, ovviamente, per la scelta e la sequenza dei titoli pubblicati. Poi per i testi che li accompagnano (le pagine di apertura che Aldo stesso scriveva sono i nobili antenati non solo di tutte le moderne introduzioni e postfazioni, ma anche dei risvolti e delle presentazioni editoriali, sino alle pubblicità). Poi

per la forma tipografica del libro e per le sue caratteristiche di oggetto. E qui è ben noto che Aldo fu maestro inarrivato: molti concordano che il libro più bello mai stampato sia la *Hypnerotomachia Poliphili* (libro, osservo per inciso, che si presentava, nell'anno 1499, come un romanzo piuttosto arduo di ignoto autore vivente: altro segno di eccellenza dell'editore, non pubblicare soltanto edizioni rigorose di classici ma dedicare altrettanta cura all'incognito nuovo). Si dirà che la *Hypnerotomachia* fu un'invenzione unica, irripetibile in ogni senso. Ma allo stesso Aldo si deve anche l'invenzione che avrebbe avuto la più strepitosa fortuna e si riproduce ogni giorno milioni di volte. Inventò il libro tascabile. Fu il Sofocle del 1502. Per la prima volta un libro si mostrava in un formato e con uno specchio di pagina che potrebbero benissimo essere ripresi da un editore di oggi, quasi cinquecento anni dopo. Ho la ventura di possedere un esemplare di quel Sofocle e so che in ogni momento potrei infilarlo nella tasca della giacca e andare a sedermi a un caffè e leggere il *Filottete*. Ultima osservazione: la forma di una casa editrice si osserva anche nel modo in cui i suoi vari libri *stanno insieme* (sia i testi sia i volumi nel loro aspetto fisico), così come stanno insieme il capitolo ventitré e il capitolo ottanta di uno sterminato romanzo di Dumas o anche il terzo e il nono distico di un'elegia di Properzio.

L'editoria come forma, che è anche la forma suprema dell'editoria, nasce dunque in Italia, a Venezia, nei vent'anni a cavallo della fine del Quattrocento. Ma le scoperte geniali possono anche essere dimenticate e rimosse. Il passaggio di Aldo fu come quello di una meteora – e non certo a lui poteva improntarsi il commercio tumultuoso dei libri nei secoli successivi. Così

l'editoria divenne per lo più un'attività molto azzardata e poco redditizia (esattamente come oggi), affascinante sotto ogni aspetto ma priva di quell'eccellenza formale e di quel rigore che per la prima volta si manifestarono in Aldo.

Passiamo ora bruscamente all'Italia degli anni Trenta. Diceva Roberto Bazlen che l'editoria di un paese si giudica frequentando le sue bancarelle. E una volta, in poche righe memorabili a proposito di Trieste subito dopo la prima guerra mondiale, ci ha lasciato capire quale fosse la differenza fra editoria moderna di lingua tedesca e editoria italiana: «Bisogna avere visto le biblioteche finite sulle bancarelle dei librai del ghetto, al principio dell'altro dopoguerra, quando l'Austria s'era sfasciata, e i tedeschi partivano o vendevano i libri di gente morta durante la guerra. Tutta una grande cultura non ufficiale, libri veramente importanti e sconosciutissimi, ricercati e raccolti con amore, da gente che leggeva quel libro perché aveva proprio bisogno di quel libro. Tutta roba che mi passava per le mani, dove scoprivo roba che non avevo mai inteso nominare, ma il massimo, di cui non intuivo ancora l'importanza, m'è sfuggito. Ancora adesso, se sento di libri definitivamente introvabili e che sono stati rivalutati in questi ultimi venti o trent'anni, e che non troverò mai più, ricordo che mi passavano per le mani, sulle bancarelle del ghetto, una trentina d'anni fa, polverosi e pronti a essere dispersi, a una lira l'uno, a due lire l'uno. Parlo delle biblioteche dei tedeschi, degli ufficiali di marina austriaci, ecc., se la situazione fosse stata l'inversa, e se ne fossero andati gli italiani, le bancarelle si sarebbero sfasciate sotto il peso di Carducci Pascoli D'Annunzio e Sem Benelli, con contorno di Zambini e di altra gente che portava male».

In quella Italia dove il fascismo, come noto, proibiva un certo numero di libri, ma ne lasciava comunque passare (e soprattutto ne avrebbe lasciati passare, se qualcuno li avesse voluti pubblicare) una enorme quantità, crebbe il giovane Giulio Einaudi all'interno di una famiglia della *élite* intellettuale che Elena Croce ha saputo descrivere con mano felice nello *Snobismo liberale*. Il giovane Einaudi non è, e non sarà mai, un lettore. Non ha, e non avrà mai, conoscenze profonde in alcun campo. Ma, per dono naturale, sa mettere a frutto una delle caratteristiche peculiari di quella strana *élite* in cui è nato: cercare e riconoscere le persone «di valore» (come si diceva innocentemente allora). Inoltre ha una innata eleganza, il senso della invincibile magia che l'apparenza estetica può esercitare (non posso dimenticare Gianfranco Contini che un giorno presenta la sua raccolta *Varianti* alla libreria Seeber di Firenze e, sfogliando il volume con voluttà, lo definisce «venusto alla palpazione»). Così Giulio Einaudi avvia una casa editrice che subito spiccherà fra tutte come un animale provvisto di una diversa fisiologia. Non che l'Italia di allora fosse un deserto editoriale. I libri suggeriti da Benedetto Croce a Laterza erano di alto livello, gli inizi della Medusa erano di ottima qualità, la collana Il Pensiero Storico della Nuova Italia offriva opere fondamentali di insigni studiosi, da Rostovzev a Walter F. Otto, a Jaeger, a Schlosser, che talvolta aspettano ancora di essere tradotte in altri paesi. Ma la visione complessiva di un banco di libreria italiana doveva essere in quegli anni sconcertante, di un raro squallore intellettuale e fisico. La vera Europa stava altrove. E i veri lettori italiani erano abituati a

seguire, ogni mese, più che le novità degli editori italiani quelle di Gallimard.

Giulio Einaudi cominciò probabilmente senza saperlo a praticare l'editoria come forma, spinto da una vocazione esigente e radicale. Ma già nei primi anni del dopoguerra la sua singolarità doveva apparirgli chiarissima. Anche se certamente l'avrebbe definita in altro modo. Fu allora, infatti, che dovette balenargli l'immagine dell'editore come Sommo Pedagogo ovvero come Sovrano che filtra, secondo suoi illuminati disegni, la materia di cui è fatta la cultura perché essa venga a poco a poco *octroyée* al popolo. L'occasione, senza dubbio, era grandiosa. Dopo vent'anni di fascismo, tutto sembrava da fare o da rifare. D'altra parte i democristiani, con la loro molle e proterva accortezza, e senza per questo aver bisogno di siglare un patto apposito con Mattioli, avevano lasciato capire che a loro bastava la pura, muta, incessante gestione del potere politico ed economico. La cultura poteva invece amministrarla la Sinistra, anche perché loro non erano tagliati per frequentarla e oltretutto non ne subivano l'attrazione. Abbandonarono persino il cinema, accontentandosi di vigilare sulle scollature. Mentre non ebbero dubbi quando apparve la televisione – quella sì era roba per loro.

Giulio Einaudi capì tutto questo meglio di ogni altro. Se è vero che ogni editore tende inevitabilmente a essere un po' autocrate e un po' dongiovanni (quest'ultima definizione è di Erich Linder, che gli editori li aveva conosciuti tutti), si può dire che l'Italia del primo dopoguerra si presentasse come un *hortus*

deliciarum. Nel caso di Giulio Einaudi, l'autocrate si affidò senza batter ciglio, e come fosse cosa del tutto naturale, il compito di educare e addestrare l'intero popolo della Sinistra, identificabile innanzitutto in folte schiere di professori, dalla scuola media all'università, che molto avrebbero contribuito alle fortune commerciali della casa editrice, zavorrandone però il catalogo con le continue offerte, troppo spesso accolte, di propri titoli per concorso. Quanto al dongiovanni, gli rimanevano da sedurre centinaia di autori che nessuno aveva prima avvicinato o non aveva saputo trattare con le dovute maniere. E talvolta si sarebbero offerti alla conquista interi corpi di ballo: gli storici polacchi, i semiologi russi... Così avvenne che, dopo la morte di Benedetto Croce e fino all'inizio degli anni Ottanta, Giulio Einaudi fu l'uomo più influente sulla vita culturale italiana. Mi pare che, nello scialo di bigotteria laica seguito alla sua scomparsa, nessuno abbia fatto questa elementare constatazione. Così è avvenuto che un giorno, per legittima reazione, qualcuno ha parlato di «dittatura» e «egemonia» einaudiana. Parole goffe, ingombranti, quindi inadatte. Pistole puntate non si vedevano in giro. E l'Italia ospitava comunque un numero sufficiente di eccentrici che non si lasciavano certo intimidire da una qualsiasi «egemonia». Credo si trattasse piuttosto di un tacito dominio e di una sottile ipnosi. Lo spontaneo zelo dei sudditi era molto superiore alla *libido dominandi* insita nella casa editrice. Oscuramente collegato con tutto questo è uno strano fenomeno che si è osservato nelle commemorazioni: gli elogi devoti a Giulio Einaudi venivano spesso contrappuntati dall'elenco di suoi presunti vizi: innanzitutto la capricciosità, la capacità di aizzare i

collaboratori l'uno contro l'altro, un certo dandismo, l'insolenza, l'arroganza congenita, una certa incoscienza. Ora, credo che proprio queste sue caratteristiche abbiano fatto sì che la casa editrice mantenesse molto a lungo il suo fascino. Giulio Einaudi ha avuto collaboratori di ogni genere: alcuni notevolissimi (e spesso poco o solo sporadicamente ascoltati), altri torvi e soprattutto sordi alla qualità. Se alcuni di questi avessero potuto pubblicare liberamente i loro libri prediletti, credo che il risultato sarebbe stato nel complesso penoso. E certamente la forma della casa editrice ne avrebbe sofferto. Ma non era Giulio Einaudi stesso a parlare della casa editrice come di un «collettivo» dove si prendono «decisioni collegiali», come di un «laboratorio di ricerca», come di un'officina dove si producono incessantemente «strumenti di lavoro» o addirittura come di un «servizio pubblico»? Sì, ma queste erano tipiche formule rassicuranti a uso dei profani – ed è ben noto che i premurosi educatori delle masse non vogliono mai troppo sconcertare gli ignari (e magari finiscono per credere essi stessi alle parole di circostanza che ripetono a ogni convegno e a ogni intervistatore). La pratica editoriale di ogni giorno era, per fortuna, molto diversa: alla fine, l'unica persona che sapesse con raddomantica precisione che cosa fosse e che cosa non fosse «un libro Einaudi» era Giulio Einaudi stesso. Certo, questa ultima, segreta ordalia attraverso cui un libro doveva passare per essere pubblicato da Einaudi lasciava aperta la possibilità di enormi e reiterati errori di valutazione. Ma paradossalmente questo in qualche modo aiutava a incidere con segno ancora più netto il profilo della Casa. Osservazione che si impone nei nostri anni, in cui le case editrici, soprattutto le più grosse,

tendono a presentarsi come ammassi informi dove si trova di tutto, con una speciale inclinazione per il peggio.

Ho voluto rendere omaggio a un grande editore, che nei suoi anni migliori ebbe forse un solo pari al mondo: Peter Suhrkamp. Non voglio dire qui che cosa ritengo mancasse al suo catalogo. Posso solo accennare che quel che mancava era per me una vasta parte dell'essenziale. Ma troppo lungo, labirintico sarebbe il discorso. Richiederebbe un agile libro. E già questo mostra quanto prezioso fosse Einaudi, anche per chi poteva trovarsi con lui in drastica opposizione. A questo proposito, vorrei congedarmi con una piccola storia. Forse il momento di più sfrenata (e nell'insieme funesta) ambizione della Einaudi è stato segnato dall'impresa della Enciclopedia. Ricordo che, quando apparve il primo volume, un mio amico mi disse: «Questo è l'ultimo monumento del sovietismo». Credo che avesse ragione. Non perché i testi lì pubblicati avessero in sé un qualcosa di sovietico (ne erano ben lontani e si muovevano in tutt'altre direzioni), ma perché sovietica era la pretesa, implicita nell'opera, di offrire la versione corretta di come si debba pensare (anche se, ovviamente, presentandosi in modo multidimensionale, metadisciplinare, frastagliato, interrogativo, trasversale, come voleva la moda di quegli anni).

Ma ora vengo alla piccola storia: uno dei responsabili dell'Enciclopedia Einaudi mi offrì un giorno di scrivere la voce «corpo». Gli dissi che mi sentivo onorato e perplesso, ma mi venne anche spontaneo chiedergli a chi era stata affidata la voce «anima». «È una voce che non è prevista» mi rispose subito, come se avessi

chiesto qualcosa di sconveniente. Mi fu chiaro in quell'istante che non ci saremmo mai intesi.

LUCIANO FOÀ

In queste ore mi sono chiesto se ho mai conosciuto qualcuno di così difficile da raccontare come Luciano Foà. Ho cercato a lungo e alla fine ho dovuto constatare che nessuno reggeva al confronto. Pur impeccabile nella sua amabilità, Foà era intensamente saturnino, per il suo modo di capire gli altri così come per il suo stile nel manifestare se stesso. Anche fisicamente, somigliava allo scriba egizio, accovacciato con la sua tavoletta fra le gambe, lo sguardo fermo davanti a sé. Come lo scriba, sapeva che il suo compito era quello di trasmettere con la massima precisione qualcosa da ricordare, si trattasse di un elenco di derrate alimentari o di un testo rituale. Nulla di più, nulla di meno. Lo interessava soltanto andare in fondo, toccare il fondo roccioso, se c'era, delle persone e delle cose, raggiungerlo con uno scandaglio lento, cauto, tenace. E con lo stesso procedimento, stratigrafico e progressivo, rivelava se stesso. A me, che lo conobbi quando avevo ventun anni e mi trovavo nel pieno dell'insolenza giovanile, occorre qualche tempo per rendermi conto della sua peculiarità ultima. Ma, quando sembrò diventarmi evidente, scoprirla mi diede un senso fortissimo di sollievo e di tranquillità. In più di quarant'anni, non ho mai sentito Foà ricorrere all'enfasi o far uso di parole grosse. Qualsiasi cosa stesse accadendo fuori dalla porta della stanza dove stavamo conversando - e credo che lo abbiamo fatto, negli anni, per migliaia di ore -, sapevo con totale sicurezza che Foà non sarebbe caduto nella

trappola. E di trappole - politiche, letterarie, religiose, editoriali, psicologiche - in certi anni e direi soprattutto negli anni Sessanta e Settanta, quelli che furono per noi i più rischiosi e anche i più esaltanti, se ne presentavano tante, quasi ogni giorno. Il decennio passato da Einaudi era stato per Luciano fondamentale e credo ne avesse tratto il meglio che quel luogo poteva dare. Ma quel periodo della sua vita gli aveva anche permesso di elaborare la determinazione irreversibile di ciò che *non* voleva e *non* gli piaceva. Adelphi, fin dall'inizio, doveva essere qualcosa di radicalmente diverso. Fra noi non abbiamo mai sentito il bisogno di parlare di «progetto», di «istituzione», di «percorsi», di «guide» - e neppure di «politica editoriale». Il nostro accordo era fondato su un vasto sottinteso, una specie di lago sotterraneo che nutriva le motivazioni e le scelte. Parlavamo, senza troppo soffermarci, di quello che il vento del tempo offriva - per tornare poi a ciò che più stava a cuore a entrambi: mettere a punto qualche dettaglio di un libro da pubblicare. Perché la regola aurea che Foà ha sempre applicato era questa: che in una casa editrice, come in un libro, nulla è irrilevante, nulla è immeritevole di una piena attenzione. Se tanti lettori hanno riscontrato nei libri Adelphi un sovrappiù di qualcosa che altrove può anche mancare del tutto, credo si trattasse in primo luogo di questo. Che si può ricollegare alla definizione di cultura secondo Simone Weil: «Educazione dell'attenzione». Non conosco definizione di quella parola che sia altrettanto rapida e convincente.

Il più preciso ricordo che ho di Foà nel primo ufficio di Adelphi, in via Morigi, è quello di una stanza spaziosa e silenziosa dove sedeva a un

tavolo qualcuno che era felice di fare quello che stava facendo. Ed era Luciano che, nel caso, stava rileggendo e rivedendo la già eccellente traduzione del teatro di Georg Büchner che Giorgio Dolfini aveva preparato per Adelphi. Ricordo come si soffermasse a lungo su un punto di *Leonce e Lena* dove si parla di baci che «phantasieren» sulle labbra di una fanciulla. Erano i primissimi tempi di Adelphi e già scalpitavo per mettere in moto una quantità di cose. Ma quel giorno mi fu anche chiaro quanto sarebbe stato decisivo quell'invisibile vaglio a cui venivano sottoposte tutte le parole di un libro che presto sarebbe stato pubblicato.

Luciano non aveva quella curiosità onnivora che sembra d'obbligo nel mondo editoriale. Amava pochi scrittori e sapeva che molto difficilmente avrebbero potuto aggiungersene altri, nel corso degli anni, che fossero non meno cari al suo cuore. Nella sua mente e nella sua sensibilità si poteva riconoscere una costellazione i cui astri erano Stendhal, Kafka, Goethe, Joseph Roth, Robert Walser. Ovviamente ammirava anche molti altri autori. Ma fra questi scrittori e quei pochi della sua costellazione occulta c'era per lui una differenza simile a quella che avvertiva fra il modo di essere di Roberto Bazlen e quello di tanti altri personaggi variamente notevoli e affascinanti che aveva incontrato. La sua scelta, nettissima, era dalla parte di Bazlen, di Roth, di Walser. Nella vita di ogni giorno, Foà si mostrava molto agile nel capire e nel venire incontro. Era ugualmente affettuoso con esseri disparati, che ammirava pienamente, come Giorgio Colli o Sergio Solmi o Mazzino Montinari. E una solida amicizia lo legava a persone tanto diverse come potevano esserlo Erich Linder o Silvio Leonardi o

Alberto Zevi, che sarebbe rimasto legatissimo a Adelphi e a Luciano stesso sino alla fine.

La grandezza di Foà si vedeva innanzitutto nel momento più difficile: nel giudizio. Poteva essere diffidente o anche insofferente nell'avvicinarsi a certi libri e persone di qualità, però mai una volta in più di quarant'anni l'ho visto conquistato da qualcosa o da qualcuno di inconsistente. C'era in lui una capacità altissima di avvertire il suono falso delle persone e delle cose – quel suono da cui tanto spesso siamo accerchiati. Immensa è la gratitudine che gli dobbiamo per aver esercitato questo magistero. Se mi chiedo a che cosa fosse dovuta quella inflessibile chiaroveggenza nel giudizio – e si intenda soprattutto nel giudizio negativo, perché per arrivare a un giudizio positivo Foà si lasciava sempre aperta la strada e dava tempo al tempo –, se mi chiedo a che cosa ricondurla nel delicatissimo equilibrio della sua persona, credo di non poter evitare di riferirmi a quello che forse era il tema segreto e quasi ossessivo di Foà: il tema della grazia, nel senso teologico della parola, che poi ne ingloba ogni altro. Quando uscivamo o ci trovavamo la sera, spesso con la molto amata e generosa Mimmina, che rallegrava la sua vita, e talvolta con pochi amici, tendenzialmente sempre gli stessi, quante volte ho visto venire il momento in cui Luciano, indifferente agli argomenti di cui si poteva aver parlato nella serata, puntava l'attenzione verso quella parola, inusuale in qualsiasi conversazione. Più delle idee, più del talento o anche del genio, più di tutto per lui contava quella parola. Il vero discrimine, decisivo e infinitamente oscuro, stava nell'essere toccati o no dalla grazia. Di qualsiasi teologia, quella era l'unica scheggia che lo raggiungeva nel profondo. Dovrebbe essere sufficiente questo

modo di pensare, nella sua impervia singolarità, a far capire quanto spiccasse, solitario, Foà nel mondo in cui era cresciuto e a cui aveva partecipato in ogni fibra. Dovrebbe bastare questo per farci capire quale essere raro e illuminato sia scomparso con lui. Possa il suo ricordo accompagnarci e trasmetterci qualcosa di quella sapiente passione che Foà ha dedicato a Adelphi.

ROGER STRAUS

È facile immaginare che tutti noi, seduti stasera a questi tavoli, abbiamo motivi di gratitudine verso Roger. Motivi presumibilmente personali e forse segreti, perciò non ne parlerò. Ma proverò a dire qualche parola su una singola ragione di gratitudine verso di lui che sicuramente ci accomuna tutti. Roger, di fatto, più di chiunque altro, ci ha aiutato a risolvere un mistero che è racchiuso nella seguente domanda: perché fare l'editore è così divertente? Non voglio certo dire che si tratti di una questione di interesse generale. Dubito infatti che nel vasto mondo ci siano molti che se la pongono. Anzi, secondo alcuni, solo una persona in qualche modo disturbata potrebbe porsi una domanda del genere. Eppure tali persone esistono e, consciamente o inconsciamente, sono ossessionate da quella domanda. Ma di chi si tratta? Degli editori stessi. Perché, infatti, si diventa editore? Certamente non per i soldi, come dimostra ampiamente la storia dell'editoria; e certamente non per il gusto del potere, poiché l'eventuale potere dell'editore non può essere che fuggevole ed elusivo, spesso inadatto a resistere più a lungo di una breve stagione. E mi auguro che nessuno pensi alla parola «cultura», perché, almeno tra persone educate, l'etichetta richiede che non venga nominata.

Che cosa rimane allora se non il puro divertimento? Guardando l'espressione sui volti di molti fra i nostri colleghi qui a Francoforte, non si direbbe. Ma se si aveva a che fare con Roger si era costretti a crederci. Bastava passare cinque minuti con lui per capire che, se l'attività dell'editore non è frequentemente scossa da qualche risata, deve esserci qualcosa che non quadra. Quindi, se la nostra vita di editori non ci offre abbastanza occasioni per ridere, questo significa soltanto che non è abbastanza seria. E Roger era un editore molto serio. Per Roger libri, autori e editori erano tutti collegati da un'aurea catena di storie. E, quando ci si trova in mezzo a una sequenza di storie è un buon segno ridere o sorridere piuttosto spesso, se non altro per fare da contrappunto alle storie stesse, che possono tendere a essere piuttosto cupe. Così la vita di un editore contribuirebbe a questa catena con un tesoro di racconti orali, i quali ovviamente corrono il rischio di andare persi, se mai questa catena si dovesse interrompere. Nel caso di Roger sappiamo che non abbiamo nulla da temere, perché la chiave per la miniera delle sue storie si trova nelle salde mani di una sola persona: Peggy Miller. E sono sicuro che Jonathan Galassi manterrà questa tradizione non meno di tante altre della casa editrice. Roger era l'affascinante, severo e rassicurante guardiano di queste storie, simile a uno di quei magnifici capi indiani ritratti da George Catlin, nei quali Baudelaire aveva riconosciuto gli archetipi del dandy. Qualcosa del genere mi veniva in mente quando lo vedevo al tavolo del suo ufficio o al suo stand qui a Francoforte o davanti a un martini all'Union Square Cafe. Abbiamo tutti imparato dalle sue storie - che aveva l'abitudine di raccontare con la sua irresistibile voce

strascicata - un certo numero di cose preziose che non avremmo potuto acquisire in altro modo. Come editori, non possiamo augurarci niente di meglio che riuscire a seguire quella linea, cercando di prender parte a quel divertimento che Roger ha saputo disseminare nell'editoria per così tanti anni. Infine, se dobbiamo attenerci a una regola, almeno sia quella che Iosif Brodskij - il quale era, tra l'altro, uno dei più forti legami tra noi due - formulò una volta parlando di Roger: «Se si trova in dubbio, sceglie la via più generosa».

Quando muore un editore, di solito il suo nome appare nei giornali seguito da quelli dei *suoi* autori, come se fossero altrettante medaglie. Nel caso di Roger, sono sicuro che i suoi migliori autori sarebbero fieri di vedere i loro nomi e i titoli dei loro libri seguiti da queste semplici parole: «Era pubblicato da Roger Straus».

PETER SUHRKAMP

Con voluttà gli storici si dedicano oggi a ricerche su materiali che per lunghi anni, a torto, non erano stati ritenuti legittime fonti di storia: la moda e i cibi, l'etichetta e gli attrezzi agricoli. Ma ci sono certi oggetti di studio che sembrano più difficili da scoprire, forse perché così evidenti, ingombranti e massicci che non vengono nemmeno percepiti.

Un esempio: nessuna fra le tante storie letterarie e culturali del Novecento considera, se non obliquamente, quella forma *flamboyante*, policefala, brutale e raffinata insieme, che hanno assunto nel nostro secolo l'Editore e la Casa Editrice. Eppure una storia dell'editoria in questi ultimi ottant'anni sarebbe molto più utile e rivelatrice di quei tetri manuali che procedono per Movimenti e Manifesti, mescolando ecumenicamente l'irrilevante all'essenziale, e spiegano indefessi che l'espressionismo aveva l'urlo, mentre il surrealismo aveva l'onirico e il dadaismo aveva l'assurdo.

Chi è l'Editore, in quella sua peculiare fisionomia che ha cominciato a delinearsi con l'inizio del secolo? Un intellettuale e un avventuriero, un industriale e un despota, un bluffatore e un uomo invisibile, un visionario e un ragioniere, un artigiano e un politico. È Alfred Vallette, che pretendeva di non leggere mai i libri che pubblicava nelle minuscole stanze del Mercure de France, che diceva di saper fare solo i conti di cucina, ma la sua cucina ospitava Jarry e

Léautaud, Schwob e Remy de Gourmont, Bloy e Valéry.

È Kurt Wolff, il «nobile giovane», come lo chiamava Kraus, che nel giro di pochi anni pubblica scrittori esordienti, o quasi, fra cui: Franz Kafka, Gottfried Benn, Robert Walser, Georg Trakl. È Gaston Gallimard, che partendo dal gruppo dispettoso di una rivista che snobba fieramente il pubblico e da una copertina bianca con due righe rosse e una nera, costruisce una Compagnia delle Indie della carta stampata.

Fra questi personaggi, spesso ben più romanzeschi dei molti romanzi che pubblicavano, l'ultimo di una certa stirpe e anche l'unico che abbia inventato una casa editrice dopo la seconda guerra mondiale, è Peter Suhrkamp.

Veniva da una vecchia famiglia di contadini e artigiani del Nord tedesco, e un forte tratto artigianale rimase sempre nella sua attività, che per lui era innanzitutto l'arte di «tradurre» un pacco di fogli dattiloscritti in un libro. Suhrkamp era un uomo che nessuno, nemmeno fra i più cari amici e i più stretti collaboratori, ha mai preteso di conoscere. Tutti hanno avuto l'impressione di cozzare, a un certo punto, contro qualcosa di impenetrabile, roccioso e malinconico. Entrò tardi nell'editoria - e a introdurvelo fu Bertolt Brecht. Durante il nazismo, riuscì incredibilmente a salvaguardare da ogni intrusione la più prestigiosa casa editrice tedesca, che Samuel Fischer aveva fondato nel 1886. Ma il rancore accumulato verso di lui dai capi nazisti alla fine scoppiò: fu rinchiuso in campo di concentramento e ne uscì con la salute distrutta.

Dopo complesse vicende, nel 1950, a cinquantanove anni, fondò la casa editrice che

porta il suo nome: Hesse e Brecht erano allora i due grandi autori della casa: incompatibili fra loro, Suhrkamp era ugualmente ammiratore e amico di entrambi – e già questo dà un'idea della peculiarità intraducibile del suo modo di essere. Fra il '50 e il '59, con lavoro intensissimo, spesso interrotto da lunghi soggiorni in cliniche, disegna con sicurezza il profilo della nuova casa editrice: paradossalmente, con un programma che definiva di *élite*, senza sentirne alcun senso di colpa, Suhrkamp poneva allora le basi della fortuna dilagante e mondiale che alcuni suoi autori avrebbero avuto nei nostri anni: non solo Brecht e Hesse, ma Adorno, Benjamin, Bloch.

Quando nel '55, uscì la famosa edizione degli scritti di Benjamin curata da Adorno, Suhrkamp si domandava tranquillamente se quei due volumi avrebbero trovato in Germania una dozzina di veri lettori. Di fatto, nel primo anno, le librerie ne avrebbero assorbito 240 copie. La lungimiranza di Suhrkamp si rivelò anche nella scelta del suo successore: una persona da lui del tutto diversa, Unseld, che però avrebbe mantenuto con testarda fedeltà la linea del fondatore. Così, in venticinque anni, si è venuta formando quella che George Steiner ha definito la «cultura Suhrkamp», dove ritroviamo quasi tutto il meglio della cultura tedesca *critica* dopo la guerra. Oggi il momento è delicato per quella cultura: la Scuola di Francoforte, dopo la morte di Adorno, sopravvive soprattutto come parodia di se stessa e le rare sorprese recenti della narrativa sono venute da scrittori austriaci come Thomas Bernhard, che discendono da una tradizione per molti versi incompatibile con la Germania. Comunque, per chi vorrà, un giorno, avvicinarsi a quel che è successo nella cultura tedesca, fra miserie e grandezze, nella seconda

metà del Novecento, la miglior guida sarà il catalogo della casa editrice creata da Peter Suhrkamp.

VLADIMIR DIMITRIJEVIĆ

Ho conosciuto Vladimir Dimitrijević all'inizio degli anni Settanta alla Fiera di Francoforte. Ora, capita a noi tutti di leggere periodicamente feroci condanne di quel luogo e di quella occasione, che sarebbe l'esempio più terribile della confusione delle lingue e della sottomissione della cultura al commercio. Non ho mai condiviso queste condanne. Al contrario, sono piuttosto affascinato dal lato caotico della Fiera e anche il rapporto fra il denaro e la lettera, fra il denaro e le lettere mi sembra per lo meno degno di interesse. Ma la ragione definitiva per difendere la Fiera di Francoforte, la ragione che abbatte per me qualsiasi argomento contrario è appunto il fatto che vi ho conosciuto Dimitrijević. Sino a quel momento sapevo soltanto una cosa dell'Âge d'Homme, cioè che, ogniqualevolta fissavo l'attenzione su un autore del mondo slavo, scoprivo subito che era stato pubblicato o annunciato dall'Âge d'Homme. E mi avevano detto che dietro quella sigla c'era un certo Monsieur Dimitrijević.

Quando l'ho incontrato, ho notato subito qualcosa di strano e raro: fra noi due c'era una complicità, senza che sapessimo perché o in quale maniera. Abbiamo cominciato a parlare di libri e quel discorso non si è mai fermato, sino a ora. Credo che tutto sia avvenuto così perché abbiamo in comune una convinzione: pensiamo, tutti e due, che parlando di libri si entri in uno spazio molto più vasto, molto più leggero e più libero che non se si parla del mondo o, peggio ancora, delle proprie cose. Forse si diventa

editori solamente per prolungare all'infinito una conversazione sui libri. Quando ho letto le pagine emozionanti dei dialoghi di Dimitrijević con Jean-Louis Kuffer, dove parla della sua giovinezza a Belgrado, ho ritrovato quella febbre, quel fervore segreto che deve nutrire l'immensa pazienza dell'editore. Nelle sue conversazioni con Kuffer, Dimitrijević ha usato due parole per definire il mestiere dell'editore: *traghettatore* e *giardiniere*. Queste due parole, per un orecchio poco esperto, possono sembrare segni di modestia. Credo al contrario che rivelino la più grande ambizione. Sia il traghettatore sia il giardiniere hanno a che fare con qualcosa che preesiste: un giardino o un viaggiatore da trasportare. Ma anche ciò che usualmente si chiama creazione ha a che fare con qualcosa che preesiste. Ogni scrittore possiede in se stesso un giardino da coltivare e un viaggiatore da trasportare: niente di più. Altrimenti, dovrebbe avere a che fare con un personaggio assai meno interessante, che è il suo stesso Io. Ma le due parole usate da Dimitrijević non sono soltanto il segno della più grande ambizione. Per me sono anche l'evocazione di un sogno antichissimo. Ora, io credo che se non si ha un'immagine del paradiso è molto difficile essere un grande editore. E un paradiso - qualsiasi forma assuma - sarà sempre un giardino con qualche corso d'acqua. Questa immagine però deve essere ben nascosta. E quel che ammiro in Dimitrijević è anche il rapporto fra ciò che è nascosto e ciò che si mostra. Ciò che si mostra, in lui, è per esempio quel che chiamerò il suo culto dell'ostacolo. Dimitrijević pratica il mestiere dell'editore sulla base di certi ostacoli elementari quali la difficoltà nel far passare un manoscritto da una scrivania d'ufficio a una tipografia, da una tipografia a una libreria,

da una libreria alla testa di qualcuno. Dimitrijević è diventato un grande esperto di tutti questi passaggi. E appunto per questo ha sviluppato una metafisica che è il fondamento del suo culto dell'ostacolo. Vorrei definirla come la metafisica della dogana. Con il suo furgoncino, Dimitrijević è dunque il più improbabile e il più pratico degli editori - e quel che trovo ammirevole è appunto la coesistenza di questi due poli. Tutto questo lo mette in una posizione di squilibrio cronico verso tutto ciò che ci circonda: squilibrio che Dimitrijević ha cercato e alla fine trovato. Di fatto, se pensiamo agli autori e ai libri che Dimitrijević ama al di sopra di tutto e che ha pubblicato con maggiore passione, ci accorgiamo subito che tutti questi libri hanno qualcosa di troppo o hanno troppo poco in rapporto con ciò che li circonda: tutti hanno una certa smisuratezza dell'anima. Come Charles-Albert Cingria, come Robert Walser, sono troppo piccoli per essere percepiti: esempi perfetti di quegli svizzeri che fanno - cito Dimitrijević - «eclissarsi senza alzare la voce». O altrimenti sono come Witkiewicz o Zinov'ev o Caraco o Belyj o Crnjanski: hanno sempre qualcosa di troppo, traboccano dalle cornici della realtà. È il contrario di un caso se questi autori, per quanto diversi gli uni dagli altri, si sono ritrovati sotto lo stesso tetto, quello di Dimitrijević.

Ogni vero editore compone, senza saperlo o anche sapendolo, un unico libro formato da tutti i libri che pubblica. Il libro di Dimitrijević sarebbe smisurato, posseduto da una forza che gioca con la forma, calamitato da una fedeltà totale a una tribù che non ha più un luogo sulla terra a cui appartenere, se non le pagine di quel libro stesso. È questo, credo, che crea l'unità, che dà forma a una casa editrice, è questo che ha

permesso l'incontro di Dimitrijević con alcune persone essenziali per lui e per la casa editrice, come Geneviève, come Claude Frochaux. Fra Belgrado e Losanna, Dimitrijević ha compiuto uno dei viaggi più lunghi che si possano immaginare, un'avventura fuori dimensione, che potrebbe essere raccontata soltanto da un nuovo Joseph Conrad. Ci penso sempre quando mi trovo, nel mondo editoriale, davanti ad altri personaggi le cui avventure sono piuttosto altrettante saghe aziendali. Così, a poco a poco, con gli anni mi sono accorto dei motivi che giustificavano un'impressione che ho avuto subito con Dimitrijević, quando ci siamo conosciuti fra gli stand della Fiera di Francoforte: l'impressione che da una parte c'erano quelle centinaia di editori attorno a noi e dall'altra c'era lui, Dimitrijević, il traghettatore, il barbaro, come ama talvolta presentarsi, colui che era arrivato in Svizzera con dodici dollari in tasca e aveva fatto la sua prima domanda in inglese, perché ancora nulla sapeva della lingua francese, a un libraio della libreria Payot di Losanna: «Who is Amiel?». Quel che Dimitrijević non ha raccontato ma che sappiamo è che la prima buona edizione del *Journal intime* di Amiel sarebbe stata pubblicata dall'Âge d'Homme, qualche anno più tardi.

Ho avuto dunque l'impressione che lo squilibrio vivificante di Dimitrijević era sufficiente per bilanciare l'equilibrio troppo stabile e un po' tetro di tanti altri. Gli auguro, auguro a noi tutti, che quello squilibrio vivificante continui nel tempo.

«FAIRE PLAISIR»

Il mondo dell'editoria vive oggi un acuto paradosso. Da una parte chiunque vorrebbe essere editore. Se, di un oggetto della produzione, il suo produttore potesse dire che ne è l'editore, lo farebbe subito. Essere editore di qualcosa conserva ancora un che di ominoso e prestigioso, come se si trattasse di una funzione superiore a quella del mero produttore. Dall'altra parte, c'è chi pretende, con dichiarazioni sempre più frequenti e aggressive, che la funzione stessa dell'editore sia tendenzialmente superflua. Si lascia intravedere un futuro dove l'editore potrebbe diventare un atavismo, un organo residuale, per spiegare il quale occorre risalire di qualche tappa verso la preistoria. Le incessanti diatribe sul *self-publishing* hanno questo presupposto.

Ma come e quando (in fondo, pochi anni fa) si è creata questa strana situazione? Il mondo sta vivendo una sorta di invasamento informatico, che ormai si è stabilizzato in una fase di parossismo. Il suo principale articolo di fede è l'accessibilità immediata di tutto. Il tablet, o qualsiasi altro device (è opportuno mantenere i termini inglesi perché solo in questa lingua gli oggetti in questione emanano la loro aura sacrale), deve garantire che qualsiasi cosa sia attingibile (anche letteralmente, in quanto evocabile dal semplice touch). Non solo: questo deve avvenire all'interno di un numero minimo di centimetri quadrati. Il device tende così a diventare un cervello-ombra, bidimensionale e

privo della spiacevole consistenza di mucillagine che caratterizza il cervello umano.

Di fronte a una visione così grandiosa, che si espande e perfeziona di giorno in giorno, l'editore non può che apparire come un misero ostacolo, un passaggio intermedio di cui nessuno sente più il bisogno, là dove la disponibilità immediata è il *desideratum* condiviso e agognato da tutti. Immediatezza: questa è la parola decisiva. Come la «volontà generale» di Rousseau è qualcosa che dovrebbe alla fine rendere inutili tante istituzioni intermedie – e possibilmente spazzarle via, per evitarne la maligna influenza –, così l'informatica tende, come verso il suo luogo utopico, a una situazione in cui, tutto essendo connesso con tutti, da ciò risulti un *ordo rerum* a cui ciascuno potrebbe dire di aver contribuito. Sarebbe questa la parodia realizzata di quel mondo arcaico che si reggeva sulla rete dei *bandhu*, le «connessioni» di cui parlano i testi vedici. Sarebbe il compiersi di ciò che René Guénon divinò sotto il nome di «controiniziazione». Se un mondo del genere sia desiderabile o no, è questione che non sembra, per i più, avere carattere di urgenza, in quanto opportunamente dirottabile verso qualche talk-show e lì destinata ad arenarsi. Urgente risulta invece fare in ogni momento un passo più in là di ogni precedente nella miniaturizzazione e moltiplicazione delle funzioni informatiche, come se il moto perpetuo fosse diventato l'immagine speculare della perfetta staticità che rivendicavano i sacerdoti egizi, quando dissero a Erodoto che per 11.340 anni «nessuna delle cose d'Egitto aveva subito mutamenti».

In questo processo turbinoso, che ci avvolge come una *nube del conoscere* – ancora una volta

in corrispondenza speculare con il *cloud of unknowing* del grande e anonimo autore inglese del trattato mistico così intitolato e al tempo stesso ricorrendo a una delle più fragranti parole del culto digitale, che è appunto *cloud* –, si dà qualche elemento che *va perso* o si assiste invece all'espandersi e intensificarsi di elementi che già sussistevano? L'indagine potrebbe essere lunga, con risultati spesso ambigui. Ma, se si restringe il campo all'editoria, di un elemento si può dire con certezza che la *nube del conoscere* (o, più precisamente, la *nube dell'informazione*, ma non è appunto la distinzione fra informazione e conoscenza a essersi appannata?) sa fare a meno: il *giudizio*, quella capacità primordiale di dire sì o no. Ma il giudizio era appunto l'elemento che fondava l'esistenza dell'editore, questo strano produttore che non ha bisogno di una fabbrica e può anche ridurre al minimo la sua struttura amministrativa. Imprescindibile, invece, è sempre stato per lui soltanto un gesto: dire sì o no davanti a un manoscritto e decidere in quale forma presentarlo. Ma, se del giudizio si può fare agevolmente a meno, ancor più della forma. Anzi, il discorso sulla forma potrebbe presto diventare incomprensibile. Che senso ha parlare di copertine, se queste esistono ormai soltanto nei libri *fisici* (altro termine di metafisica involontaria entrato oggi nell'uso)? E di una copertina che cosa si può dire se non che *vende* o *non vende*? Che farsene, poi, di *collana*, nozione obsoleta? Quanto alla *pagina*, non solo è circoscritta ai libri fisici, ma vi appare sempre più come elemento neutro e uniforme. E il testo che accompagna i libri? Si tratta generalmente di lodi ben calibrate nell'enfasi, unite a una modesta combinatoria di formule invoglianti, il

cui effetto ovviamente è tanto minore quanto più frequente ne è l'uso.

Mentre tutto questo succede, come continuano a operare i buoni editori? Basta aprire le corrispondenze di Flaubert e dei Goncourt con il loro editore Lévy, intorno al 1860, per constatare che si discuteva allora delle identiche cose di cui oggi si discute fra autore ed editore: innanzitutto contratti, dove alternamente l'editore o l'autore devono assumere il ruolo del grassatore, gli errori nelle bozze, l'insufficiente pubblicità, l'esposizione nelle vetrine dei librai, le mosse per ottenere certe recensioni, la loro scarsa tempestività, la prospettiva di qualche premio, da accettare o rifiutare, la torpidezza cronica del pubblico. Questi elementi della fisiologia editoriale sono rimasti pressoché intatti. Cambiati sono i numeri e le dimensioni. Ma neppur tanto. Se il *Discours de la méthode* di Descartes fu pubblicato in 2000 copie, oggi una University Press americana forse lo pubblicherebbe, come usano dire, in *eighteen hundred copies*. Ed è vano fantasticare di altissime tirature, anche nei più grandi mercati. Ancora oggi, se di un libro si vendono 10.000 copie, «l'editore è contento» (Sonny Mehta, in conversazione). Qual è la sostanziale differenza, allora? Ancora una volta, il giudizio. La percezione della qualità o non-qualità di un libro diventa un elemento sempre più evanescente e secondario. Quel certo libro va o non va? A che cosa si riallaccia? È *cool* o non è *cool*? È una tendenza o è antiquato? Funzionerebbe come e-book? L'autore viaggia o non viaggia? Rende, in televisione? Sono alcune questioni che vengono

soppesate con gravità. Parlare della bruttezza – o bellezza – di un libro sembra disturbante, fuori luogo. Così avviene all'interno delle case editrici perché così avviene nella psiche del vasto mondo. Se un gruppo di persone che si conoscono appena si trova a conversare di libri, in una qualsiasi parte del globo, subito il discorso scivolerà sul formato – elettronico o fisico – dei libri, sulle prospettive economiche dell'editoria (per le quali tutti sembrano nobilmente preoccupati), sulla maniera tecnologicamente preferibile per leggere i libri stessi. Molto di rado il discorso si soffermerà su un singolo libro, su un singolo scrittore. Mentre il cinema continua ancora a produrre, ogni anno, un certo numero di film *che non si può non conoscere*, almeno per sentito dire, lo stesso non vale per i libri. Anche passando da uno Stato all'altro dell'Europa sarà facile constatare che la maggioranza degli autori più popolari in un certo paese è totalmente ignorata nel paese confinante. Quanto alla qualità, il discorso sarebbe difficile da introdurre. Le confusioni, molteplici. La conoscenza dei singoli libri, spesso inesistente. La conversazione finirebbe per ruotare attorno a schegge casuali di informazione. E presto, con generale sollievo, si tornerebbe a parlare in favore o contro i libri elettronici.

Quale compito rimane per l'editore? Sussiste tuttora una tribù dispersa di persone alla ricerca di qualcosa che sia letteratura, senza qualificativi, che sia pensiero, che sia indagine (anche questi senza qualificativi), che sia oro e non tolla, che non abbia l'inconsistenza tipica di questi anni. *Faire plaisir* era la risposta che

Debussy dava a chi gli chiedeva qual era il fine della sua musica. Anche l'editore potrebbe proporsi di *faire plaisir* a quella tribù dispersa, predisponendo un luogo e una forma che sappia accoglierla. Compito che appare oggi sempre più difficile, non perché manchino gli elementi per attuarlo, ma perché la ressa di ciò che ogni giorno si presenta come disponibile ingombra il campo visivo. E l'editore sa che, se da quel campo scomparisse egli stesso, non molti se ne accorgerebbero.

L'OBLITERAZIONE DEI PROFILI EDITORIALI

Quando un giorno qualcuno proverà a scrivere una storia dell'editoria del secolo ventesimo si troverà di fronte a una vicenda affascinante, avventurosa e tortuosa. Ben più di ciò che si incontra trattando dell'editoria del secolo diciannovesimo. E fu proprio nel primo decennio del Novecento che si manifestò la novità essenziale: l'idea della casa editrice come forma, come luogo di alta singolarità che avrebbe accolto opere reciprocamente congeniali, anche se a prima vista divergenti o addirittura opposte, e le avrebbe rese pubbliche perseguendo un certo stile precisamente delineato e ben distinto da ogni altro. Fu questa l'idea - mai esplicitata perché non sembrava necessario - intorno a cui alcuni amici si raccolsero per fondare due riviste, «Die Insel» in Germania e «La Nouvelle Revue Française» in Francia, prima che, grazie all'impulso rispettivamente di Anton Kippenberg e di Gaston Gallimard, alle riviste venisse ad aggiungersi una nuova casa editrice fondata sugli stessi criteri. Ma la stessa idea, ogni volta in una variante singolare e non collegata necessariamente a una rivista, avrebbe guidato, negli stessi anni, editori così diversi come Kurt Wolff o Samuel Fischer o Ernst Rowohlt o Bruno Cassirer e, più tardi e in altri paesi, Leonard e Virginia Woolf o Alfred Knopf o James Laughlin. E infine Giulio Einaudi, Jérôme Lindon, Peter Suhrkamp, Siegfried Unseld.

Nei primi casi che ho citato si trattava di borghesi abbienti e colti, accomunati da un certo gusto e da un certo clima mentale, che si

lanciavano nella loro impresa per passione, senza illudersi di renderla economicamente fruttuosa. Fare denaro producendo libri era, allora e anche oggi, una scelta fra le più aleatorie. Con i libri, come tutti sanno, è facile perdere molto denaro, mentre è arduo farne – e comunque in quantità poco rilevanti, utili soprattutto per continuare a investire. Le sorti industriali di quelle imprese sono state le più disparate: alcune case editrici, come Kurt Wolff, si sono chiuse nel giro di pochi, gloriosi anni; altre, come Gallimard, sono tuttora vivissime e ancorate alle proprie origini. Ogni volta quelle case editrici avevano sviluppato un profilo ben netto e inconfondibile, definito non soltanto dagli autori pubblicati e dallo stile delle pubblicazioni, ma dalle molte occasioni – in termini di autori e di stile – a cui quelle stesse case editrici avevano saputo *dire no*. Ed è questo punto che ci avvicina all'oggi e a un fenomeno opposto a cui stiamo assistendo: lo definirei *l'obliterazione dei profili editoriali*. Se si paragonano il primo decennio del Novecento e quello appena trascorso, si noterà subito che sono caratterizzati da due tendenze palesemente contrarie. Nei primi anni del Novecento si stava elaborando quell'idea della casa editrice come forma che poi avrebbe dominato tutto il secolo, dando talvolta un'impronta decisiva alla cultura di certi paesi in certi anni (come accadde con la «cultura Suhrkamp» di cui parlò George Steiner a proposito della Suhrkamp di Unseld in rapporto alla Germania degli anni Settanta o anche con l'Einaudi di Giulio Einaudi in rapporto all'Italia fra gli anni Cinquanta e Settanta). Nei primi dieci anni del secolo ventunesimo si è assistito invece a un progressivo appannamento delle differenze fra editori. A rigore, come ben sanno gli agenti più accorti, oggi tutti competono per

gli stessi libri e il vincitore si distingue soltanto perché, vincendo, ne ha ricavato un titolo che si rivelerà un disastro o una fortuna economica. Poi, dopo qualche mese, che sia stato un successo o un fallimento, il libro in questione viene inghiottito nelle tenebre della *backlist*: magre tenebre, che occupano uno spazio sempre più ridotto e inessenziale, così come il passato in genere nella mente dell'ipotetico acquirente che la casa editrice vorrebbe conquistare. Tutto questo si avverte nei programmi e innanzitutto nei *catalogues*, quei bollettini assai significativi con i quali i libri vengono presentati ai librai - e che ormai hanno raggiunto un alto tasso di intercambiabilità, per il linguaggio, le immagini (incluse le foto degli autori) e le motivazioni suggerite per la vendita, infine per l'aspetto fisico dei libri. A questo punto, chi volesse definire che cosa una certa casa editrice *non* può fare, perché semplicemente *non le si addice*, si troverebbe in grave difficoltà. Negli Stati Uniti si può notare che il nome e il marchio dell'editore sono diventati una presenza sempre più discreta e talvolta quasi impercettibile sulle copertine dei libri, come se l'editore non volesse mostrarsi troppo invadente. Si obietterà: questo è dovuto a enormi cambiamenti strutturali che sono avvenuti e stanno avvenendo nel mercato del libro. Osservazione incontrovertibile, a cui però si può rispondere che tali cambiamenti non sarebbero *di per sé* incompatibili con la prosecuzione di quella linea della editoria come forma di cui ho parlato all'inizio. Di fatto, una delle nozioni oggi venerate in qualsiasi ramo di attività industriale è quella del *marchio*. Ma non si dà marchio che non si fondi su una netta, recisa selettività e idiosincronicità delle scelte.

Altrimenti la forza del marchio non riesce a elaborarsi e svilupparsi.

Il mio timore è un altro: il drastico cambiamento nelle condizioni della produzione può aver indotto molti a credere, a torto, che quella certa idea dell'editoria, quale ha caratterizzato il secolo ventesimo, sia ormai, nell'illuminato nuovo millennio, obsoleta. Giudizio affrettato e infondato. Anche se occorre riconoscere che da qualche tempo non si vedono fiorire imprese editoriali ispirate a quelle vecchie e sempre nuove idee. Un altro sintomo desolante è una certa mancanza di percezione della qualità e vastità dell'opera di un editore. Durante l'estate 2011 sono scomparse due grandi figure dell'editoria: Vladimir Dimitrijević, editore dell'Âge d'Homme, e Daniel Keel, editore di Diogenes. La loro opera è testimoniata da cataloghi che comprendono migliaia di titoli con i quali un adolescente avido di letture potrebbe felicemente nutrirsi per anni. Ma ben poco di tutto questo traspariva sulla stampa che ha commentato la loro scomparsa. Di Daniel Keel si diceva, per esempio, che era un «amico dei suoi autori», come se questa caratteristica non fosse un requisito ovvio per qualsiasi editore. E per altro immancabile nei necrologi di certi *editors*, a cui si riconosce di aver seguito amorevolmente i loro autori. Ma un editore è cosa ben diversa da un *editor*. Editore è chi disegna il profilo di una casa editrice. E innanzitutto per la virtù e i difetti di quel profilo va giudicato e ricordato. Caso ancora più imbarazzante, la «Frankfurter Allgemeine» osserva che Daniel Keel aveva creato una terza possibilità fra la «letteratura seria» e la «letteratura di intrattenimento». Ma per Keel la stella polare del suo gusto letterario era Anton Čechov. Dovremmo includere anche

Čechov in quella terra di nessuno che non è ancora «letteratura seria» e però va oltre la «letteratura di intrattenimento» (e, nel caso di Diogenes, avrebbe dovuto includere scrittori come Friedrich Dürrenmatt, Georges Simenon o Carson McCullers)? Il triste sospetto è che questi giudizi siano una inconsapevole vendetta postuma per un felice slogan che Daniel Keel un giorno aveva inventato: «I libri Diogenes sono meno noiosi». Il presupposto ineccepibile di quella frase è che, alla lunga, soltanto la qualità non annoia. Ma, se la percezione della qualità in tutto ciò che definisce un oggetto – che sia un libro o una casa editrice – viene oscurata, perché la qualità stessa appare come un fattore irrilevante, la strada si apre verso una implacabile monotonia, dove l'unico brivido sarà dato dalle scosse galvaniche dei grandi anticipi, delle grandi tirature, dei grandi lanci pubblicitari, delle grandi vendite – e altrettanto spesso delle grandi rese, destinate ad alimentare la rigogliosa industria del macero.

Infine, appare ogni giorno più evidente che, per la tecnologia informatica, l'editore è un intralcio, un intermediario di cui volentieri si farebbe a meno. Ma il sospetto più grave è che, in questo momento, gli editori stiano collaborando con la tecnologia nel rendere superflui se stessi. Se l'editore rinuncia alla sua funzione di primo lettore e primo interprete dell'opera, non si vede perché l'opera dovrebbe accettare di entrare nel quadro di una casa editrice. Molto più conveniente affidarsi a un agente e a un distributore. Sarebbe l'agente, allora, a esercitare il primo giudizio sull'opera, che consiste nell'accettarla o meno. E ovviamente il giudizio dell'agente può essere anche più acuto di quello che, un tempo, era stato il giudizio

dell'editore. Ma l'agente non dispone di una forma, né la crea. Un agente ha soltanto una lista di clienti. O altrimenti si può anche ipotizzare una soluzione ancora più semplice e radicale, dove sopravvivono solamente l'autore e il (gigantesco) libraio, il quale avrà riunito in sé le funzioni di editore, agente, distributore e – forse anche – di committente.

Viene naturale domandarsi se questo significherebbe un trionfo della democratizzazione o invece dell'ottundimento generale. Per parte mia, propendo per la seconda ipotesi. Quando Kurt Wolff, un secolo fa, pubblicava nella sua collana *Der Jüngste Tag*, «Il giorno del giudizio», prosatori e poeti esordienti i cui nomi erano Franz Kafka, Robert Walser, Georg Trakl o Gottfried Benn, quegli scrittori trovavano immediatamente i loro primi e rari lettori perché c'era qualcosa di attraente già nell'aspetto di quei libri, che si presentavano come snelli quaderni neri con etichette e non erano accompagnati né da dichiarazioni programmatiche né da lanci pubblicitari. Ma sottintendevano qualcosa che si poteva già percepire nel nome della collana: sottintendevano un *giudizio*, che è la vera prova del fuoco per l'editore. In mancanza di quella prova, l'editore potrebbe anche ritirarsi dalla scena senza essere troppo notato e senza suscitare troppi rimpianti. Allora però dovrebbe anche trovarsi un altro mestiere, perché il valore del suo marchio sarebbe vicino a zero.

IL FOGLIO VOLANTE DI ALDO MANUZIO

A distanza di mezzo millennio dai suoi inizi, il mestiere di editore non è ancora riuscito a farsi una solida reputazione. Un po' mercante, un po' impresario di circo, l'editore è sempre stato considerato con qualche sospetto, come un abile imbonitore. Eppure, può anche darsi che un giorno il secolo appena trascorso finisca per essere considerato l'età aurea dell'editoria. Sarebbe vano ricostruire la cultura francese del Novecento senza seguire in tutti i suoi meandri l'evoluzione di Gallimard; o anche, se si indaga su un periodo più ristretto, immergersi nel clima intellettuale degli anni Settanta senza riferirsi all'ipnotica intimidazione che emanava dalle Éditions du Seuil; così come ben poco si coglierebbe della scena tedesca dagli anni Sessanta in poi senza considerare gli effetti della Scuola di Francoforte, che si raccoglieva tutta nelle pubblicazioni di Suhrkamp; o ancor meno si capirebbe della cultura italiana del dopoguerra se si ignorasse l'alta pedagogia della casa Einaudi; o, infine, sarebbe incongruo ripercorrere l'acrobatico passaggio in Spagna dagli anni di Franco a oggi senza tenere sotto gli occhi il catalogo cronologico di tre editori di Barcellona: Carlos Barral, Jorge Herralde e Beatriz De Moura. È ben fondata la sensazione che, per disegnare il profilo di una cultura, sia significativo attraversarne il paesaggio editoriale ancor più e ancor prima che quello accademico, dove ormai i grandi studiosi vivono in una sorta di forzato isolamento, più o meno felice a

seconda dei paesi e dei bilanci delle singole università.

Ma è plausibile che l'età aurea novecentesca dell'editoria prosegua nel secolo ventunesimo? Qui i dubbi si affollano – e sono di varia natura. Il primo riguarda un certo modo di considerare il proprio mestiere che oggi è dominante fra gli editori. Di fatto, non soltanto da Google dovrebbe guardarsi l'editoria, ma da se stessa, dalla sua sempre più flebile convinzione della propria necessità. Innanzitutto nei paesi anglosassoni, che sono la punta di lancia dell'editoria, dato il predominio della lingua inglese. Se si entra in una libreria di Londra o di New York, è sempre più difficile riconoscere i singoli editori presenti sul tavolo delle novità. Con somma discrezione il nome della casa editrice è spesso ridotto a una o più iniziali sul dorso del libro. Quanto alle copertine stesse, sono tutte diverse – e in un certo senso troppo simili. Ogni volta offrono un tentativo di impacchettamento, più o meno riuscito, di un testo. E ciascuno vale per sé, in obbedienza al principio dello *one shot*. Quanto agli autori, i loro libri si incontrano sotto il marchio di una certa casa editrice e non di un'altra innanzitutto in conseguenza delle trattative fra l'agente dell'autore e quel certo editore nonché dei rapporti personali fra l'autore e un certo *editor*. Mentre la casa editrice in quanto tale diventa l'anello tendenzialmente superfluo della catena. Ovviamente sussistono notevoli differenze di qualità fra le case editrici, ma all'interno di un ventaglio che presenta a un estremo il *molto commerciale* (associato alla volgarità) e all'altro estremo il *molto letterario* (associato alla sonnolenza). Ciò che sta in mezzo è una serie di gamme dove si situano i vari marchi. Così Farrar, Straus and Giroux sarà più

vicino all'estremo «letterario» e St. Martin's all'estremo «commerciale», ma senza che questo implichi qualche considerazione ulteriore - e soprattutto senza che siano escluse invasioni di campo: l'editore letterario potrà occasionalmente essere tentato dal titolo commerciale, nella speranza di far fiorire i suoi conti, e l'editore commerciale potrà sempre essere tentato, poiché l'aspirazione al prestigio è una malerba che cresce ovunque, dal titolo letterario.

Ciò che è penoso in questa suddivisione - che poi corrisponde a un certo assetto mentale - è innanzitutto il fatto che è falsa. Nel ventaglio che ho appena descritto è chiaro che Simenon o una sua ipotetica reincarnazione attuale, per dare solo un esempio, dovrebbero essere inclusi nella zona altamente commerciale - e perciò non passibile di valutazione letteraria; ed è chiaro che molti appartenenti alla funesta categoria degli «scrittori per scrittori» dovrebbero essere automaticamente assegnati all'estremo letterario. Questo va a danno sia del divertimento sia della letteratura. Il vero editore - poiché tali strani esseri ancora esistono - non ragiona mai in termini di «letterario» o «commerciale». Se mai, nei vecchi termini di «buono» e «cattivo» (e si sa che molto spesso il «buono» può essere trascurato e non riconosciuto). E soprattutto il vero editore è quello che ha l'insolenza di pretendere che, in linea di principio, nessuno dei suoi libri caschi dalle mani di qualsiasi lettore, per via del tedio o di un invincibile sentimento di estraneità.

Circa un secolo fa nascevano o muovevano i primi passi alcune fra le più importanti case editrici del Novecento: Insel, Gallimard, Mercure de France. Avevano due elementi in comune:

erano state costituite da un gruppo di amici, più o meno abbienti – e tutti contrassegnati da certe inclinazioni letterarie; e, prima di diventare case editrici, erano state riviste letterarie: «Die Insel», «La Nouvelle Revue Française», il «Mercure de France». Poi dai vari gruppi si era distaccata la figura di colui che sarebbe stato l'editore: Anton Kippenberg, Gaston Gallimard, Alfred Vallette. Oggi una simile esperienza sarebbe impensabile, perché sono mutati i presupposti. Fra l'altro, è venuta a mancare – o almeno ha perso la sottile e delicata rilevanza che aveva – la categoria stessa della rivista letteraria. L'unica pubblicazione periodica che abbia mantenuto una autorevolezza e un'influenza indubitabile è la «New York Review of Books», che si presenta però innanzitutto come una rivista di recensioni – quindi non corrispondente a quella forma che forse raggiunge il picco della perfezione intorno al 1930 con i ventinove numeri di «Commerce», sotto le ali invisibili e protettive di Marguerite Caetani.

Se ci si chiede che cosa tenesse insieme così fortemente quei piccoli gruppi di amici agli inizi del Novecento, la risposta non è data tanto da ciò che volevano (spesso piuttosto confuso e indeterminato), ma da ciò che respingevano. Ed era una forma del *gusto* nel senso che Nietzsche dava alla parola, quindi un «istinto di *autodifesa*» («Non vedere, non sentire tante cose, non farsene avvicinare – prima accortezza, prima prova che non siamo un caso, ma una necessità»). Doveva trattarsi di una misura davvero accorta, se ha dato prova di essere tanto efficace. Oggi, a distanza di cento anni e di due generazioni dal fondatore, Gallimard è la prima casa editrice di Francia e si distingue tuttora per

un certo «gusto Gallimard», che permette di percepire con qualche approssimazione se un libro può o non può essere Gallimard. Anche se tutto è cambiato nel circostante, la fisiologia del gusto che teneva insieme quei piccoli gruppi di amici sarebbe tuttora un ottimo contravveleno, quando in certe case editrici sopravvengono periodiche angosce circa la propria evanescenza o appannata identità. Ma a quel punto si rivelerebbe anche che è venuto in larga parte a mancare quel tessuto di sensibilità che avvolgeva il gusto – o almeno è diventato una superficie dove gli squarci sono più vasti del tessuto stesso. Questo non dovrebbe però deprimere. Certo, oggi sarebbe più duro e poco praticabile avviare una casa editrice sulla base delle inclinazioni di un piccolo club di amici. Ma al tempo stesso l'editoria – se solo volesse, se solo osasse – avrebbe davanti a sé potenzialità che un tempo non sussistevano. Negli ultimi cento anni si è immensamente allargata l'area del *pubblicabile*, se appena si pensa alla enorme quantità di materiali antropologici, scientifici, storici, letterari che si sono accumulati nel Novecento e aspettano soltanto di trovare una nuova forma editoriale. Non solo la Biblioteca, ma tutti i libri Adelphi, fin dall'inizio, si fondavano su questo sottinteso. Era il tentativo di far confluire i testi e i materiali più disparati e più remoti in quella ampia, turbinosa corrente che trascina con sé tutto ciò che una mente desta e agile può desiderare di leggere. Di fatto, oggi più che mai l'editoria potrebbe porsi come uno dei suoi primi obiettivi quello di *spostare la soglia del pubblicabile*, includendo fra le cose fattibili molto di ciò che al momento è escluso. Sarebbe una sfida enorme, non troppo diversa da quella degli inizi, quando Manuzio operava a Venezia. E forse

sarebbe il momento di ricordare quale fu la carta fondatrice dell'editoria. Era un *foglio volante* stampato dallo stesso Manuzio e sopravvissuto fortunosamente sino a oggi in una copia incollata alla legatura di un dizionario greco della Biblioteca Vaticana. Stampato intorno al 1502, quel foglio conteneva il testo di un patto fra studiosi che preparavano edizioni di testi classici greci per la casa editrice di Aldo. Nelle parole di Anthony Grafton, «essi concordavano di parlare soltanto in greco quando si trovavano fra loro, di pagare multe se venivano meno all'impegno e di usare il denaro (in caso ne accumulassero) per offrire un simposio: una generosa cena che doveva essere molto migliore di quel che usualmente avevano da mangiare i lavoratori di Aldo. Altri 'filelleni' avrebbero potuto essere accolti nella cerchia, nel corso del tempo». Non è dato a oggi accertare se le regole di quella Nuova Accademia di Aldo Manuzio siano mai state applicate. Ma si può ricordare che anche le novantacinque tesi di Lutero e la dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino del 26 agosto 1789 furono in origine *fogli volanti*. Detto questo, è ovvio che la tendenza del mondo e dell'editoria finora ha puntato e sta puntando in direzione opposta. Così continua a restringersi il campo di ciò che si ritiene si possa fare. «Sarebbe bello, ma non si può»: è una frase molto frequente nel mondo editoriale, ovunque.

Ma, se si torna ai primi anni del Novecento e a quegli editori che si erano formati sulla base di un sentimento di affinità in un piccolo gruppo di amici, è facile osservare che allora molte volte, con lodevole dissennatezza, quegli stessi editori devono aver detto: «Sarebbe bello, proviamo». Altrimenti non si spiegherebbe come per anni Insel abbia pubblicato, in edizioni di perfetto

nitore tipografico, certi classici francesi (per esempio il *De l'amour* di Stendhal) in francese per il pubblico tedesco o come l'editore Eugen Diederichs abbia osato pubblicare, nell'anno 1914, sulla soglia della guerra, una monumentale edizione in-folio delle principali Upaniṣad tradotte da Paul Deussen, l'amico di Nietzsche. E certamente per quelle imprese temerarie né la Insel né Diederichs sono andate in rovina, se a distanza di un secolo sono ancora due importanti sigle editoriali in Germania.

Oggi, progetti del genere non andrebbero in porto. Forse perché gli editori non sarebbero dotati dell'immaginazione adatta per concepirli? O forse perché - obietterebbero alcuni - quei progetti verrebbero subito bloccati da occhiuti manager editoriali? Certo, un secolo fa gli editori di cui ho parlato non avevano manager ma contabili. E questo probabilmente li rendeva più agili e più inclini all'azzardo. Ma c'è qualcosa di più. Nel corso degli ultimi cento anni, è cambiata la fisionomia stessa dell'editore, almeno se così definiamo colui il quale conosce i libri che pubblica e decide la forma che devono avere. Se si accetta questa definizione, a molto pochi oggi si potrà attribuire la qualifica di *editore*. Probabilmente le dita di due mani basterebbero a contarli. Numerosi, sempre più numerosi invece gli *editors*, se *editor* è colui che scopre, segue, alleva e lancia un certo numero di libri all'interno del catalogo di una casa editrice. A ogni *editor* si collega una lista di autori e libri come *suoi*. Non però la forma stessa, il programma, il catalogo della casa editrice per cui opera. Ma se una casa editrice non è concepita come forma, come una composizione autosufficiente e retta da una alta compatibilità fisiologica fra tutte le sue parti, è molto facile

che diventi un aggregato occasionale, incapace di sprigionare quell'elemento magico che persino gli esperti di marketing ritengono essenziale per avere un qualche successo sul mercato: la forza del marchio.

E qui si concentra il paradosso contro cui cozza il manager editoriale, figura recente e oggi pervasiva nel mondo dei libri: da una parte i suoi testi dottrinali esaltano l'importanza e il valore del marchio, dall'altra il suo modo di agire non può che diluire e alla fine vanificare la singolarità del marchio stesso.

Nella sua forma platonica, il manager editoriale ritiene di essere il rappresentante di una dottrina universale che si applica a tutto, senza alcuna eccezione, e i cui risultati vanno valutati, come per ogni altra branca della sua dottrina, sulla base di numeri che appaiono in fondo a certe colonne di altri numeri. Quei numeri sono le *bottom lines* - e possono essere esaltanti, deprimenti, mediocri, accettabili, nell'editoria come nella produzione di bottoni o di cosmetici o di qualsiasi altro oggetto o prestazione che siano posti in vendita. Salvo che l'editoria di libri - quei libri non manualistici, non funzionali, che passano in Italia sotto il nome involontariamente comico di *varia* - costituisce uno dei rami più frustranti e insidiosi a cui possa applicarsi la dottrina del manager. Questo sembra eccitare ancor più, anziché allontanare, i rappresentanti della categoria, quasi fossero domatori che vogliono dimostrare come a loro non resista alcun cavallo bizzoso. Continuamente si dà il caso di manager che passano all'editoria dalla grande industria. Non risultano invece casi di manager che siano cresciuti nell'editoria per passare poi alla grande industria. Nell'editoria il

manager arriva per esserne inghiottito e sparire o altrimenti per rimanerci fino alla fine, con risultati più o meno apprezzabili. Non è mai accaduto finora, comunque, che al nome di un manager fosse collegato qualche evento memorabile nell'editoria. E così anche non accade mai, come avviene invece per i rapporti fra la politica e il mondo accademico e finanziario, che vi sia un alternarsi delle funzioni, un rimbalzo dall'una all'altra, per cui l'accademico temporaneamente *prestato* alla politica torna poi alla vita accademica, aumentando le tariffe per i suoi giri di conferenze, o il finanziere torna a Wall Street con retribuzioni più consistenti. Anche il caso di manager che abbiano *fatto fortuna* nell'editoria semplicemente non si dà - o altrimenti deve essersi trattato di fortune non rilevanti, che non sono state iscritte negli annali. Mentre si è dato più volte il caso di manager della grande industria i quali, dopo un rapido tuffo nell'editoria, sono tornati frettolosamente nei territori a loro familiari, subito prima di aver prodotto danni irreparabili (o altrimenti, ancor più spesso, subito dopo). Come si spiega questa riluttanza dell'editoria ad adeguarsi a una dottrina universale e finora inscalfita come quella del management - o almeno a fornirgli risultati soddisfacenti? Qui occorre finalmente entrare nella peculiarità del ramo.

La dimensione economica del mercato librario è piuttosto modesta, innanzitutto. Perciò i buoni risultati, pur se faticosamente acquisiti, non porteranno comunque a numeri che facciano impressione. Molto più facile, invece, giungere a perdite macroscopiche. Mettiamo il caso che il supermanager di un gruppo editoriale ordini ai suoi *editors* di strappare alla concorrenza un

manipolo di autori di best seller, da conquistare incrementando fortemente i rispettivi anticipi. E mettiamo il caso (non infrequente) che tutti i nuovi libri di questi autori siano altrettanti buchi nell'acqua - o per lo meno diano risultati molto inferiori agli anticipi. A quel punto rimarrà soltanto l'incombenza di macerare centinaia di migliaia di copie, che affluiranno in resa nel giro di pochi mesi, aggravando i bilanci dell'anno successivo. Null'altro. Il libro dell'autore di best seller che non raggiunge il bersaglio al primo colpo non ha quasi mai una possibile seconda vita a disposizione, come accade a certi altri libri, che possono essere scoperti gradualmente o riscoperti o avere una imprevista fortuna in edizione economica. Quanto ai libri legati all'attualità, pubblicati in gran fretta perché trattano argomenti *di cui tutti parlano*, verranno presto accantonati dall'attualità stessa, che obbligherà presto tutti a parlar d'altro. Rimane poi da considerare l'effetto della pubblicità e della promozione commerciale, tema centrale nella dottrina dei manager, che ostentano grande rispetto per il marketing. Ora, i costi della pubblicità e della promozione commerciale per un singolo libro diventano facilmente e manifestamente sproporzionati. Un libro è uno fra i cento o duecento o trecento oggetti prodotti dalla stessa impresa che si aspettano ugualmente (o, per lo meno, i cui autori si aspettano ugualmente) di essere pubblicizzati, mentre un nuovo profumo è il singolo oggetto su cui si concentra tutta l'energia promozionale di un marchio. E i video o le fotografie che accompagnano un profumo si lasciano notare e ricordare più facilmente rispetto alle finestre pubblicitarie per un romanzo. Kate Moss o Charlize Theron non hanno mai fatto pubblicità a

un romanzo. Con buone ragioni. Inoltre un profumo si può trovare, in teoria, in centinaia di aeroporti, dall'Asia all'Europa, agli Stati Uniti, mentre un libro italiano ha qualche probabilità di essere accolto soltanto in una decina di medi aeroporti italiani. Fra i grandi successi internazionali degli ultimi vent'anni, non si dà un solo libro di cui si possa dire che è stato *imposto* dalla pubblicità, mentre di molti prodotti di altro genere si può dire che la natura dell'oggetto contava meno, nel creare il successo, rispetto all'efficacia della campagna pubblicitaria che lo aveva lanciato.

Dietro tutto questo sembra delinearsi uno scenario quanto mai probabile: un nuovo paesaggio dell'editoria, popolato da molti *editors*, da ancor più numerosi manager editoriali ed esperti di marketing, ma sempre meno da editori. Temo che molti non si accorgerebbero neppure del radicale cambiamento. Ci sono cose che scompaiono senza quasi farsi notare. E talvolta sono le cose essenziali. A poco a poco, diventerebbe meno frequente la domanda: Chi ha pubblicato il tale libro? perché la risposta sarebbe indifferente. Tutto si muoverebbe insensibilmente nella direzione di una ignota lettrice da cui ho sentito dire una volta che lei, di un libro, non faceva mai caso a chi erano l'editore e l'autore. E che cosa accadrebbe alla fine? I libri ci sarebbero sempre, buoni e cattivi. Ma quelli buoni apparirebbero come eventi sporadici, isolati, privi di un tessuto congeniale pronto ad accoglierli. Per il resto, non molto cambierebbe sui tavoli dei librai. Se non questo: si sarebbe dileguata una figura di cui troppo tardi alcuni capiranno che aveva una funzione vitale: la casa editrice, il concetto di casa editrice e la sua forma. L'unico sollievo

sarebbe allora nel pensiero che ciò che è più probabile non sempre si verifica. Ovvero, che la virtù non sempre è punita.

Ho parlato finora di due pericoli che incombono oggi sull'editoria: da una parte l'autocensura degli editori sulle proprie idee, dall'altra le iniziative sconsiderate di manager che troppo poco sanno degli oggetti di cui trattano (i libri stessi). Ma c'è un ulteriore pericolo, che è sotto gli occhi di tutti: la lotta contro il copyright.

In questa lotta, che oggi divampa, si celano motivi che vanno ben oltre l'ambito del diritto d'autore. La molla segreta del movimento è il disprezzo per ciò che il diritto italiano definisce «opere dell'ingegno». Il rifiuto di remunerarle, in una civiltà che proibisce di non remunerare gli addetti alle pulizie, implica che l'opera dell'ingegno non sia da considerare come un lavoro eseguito. Ma, se tale non è, in qual modo si dovrà considerarla? Come pubblicità dell'autore per se stesso. Dove il pagamento della pubblicità avverrebbe in natura - e sarebbe il lavoro stesso compiuto dall'autore nel dare forma alla sua opera. In questa prospettiva, l'autore non vivrebbe dei proventi che derivano dalle vendite della sua opera, ma del fatto che la sua opera provocherebbe inviti a manifestazioni pubbliche, commissioni, consulenze, soggiorni in *campus* creativi - questi sì adeguatamente retribuiti. E con ciò si ricostituirebbe un equilibrio tollerabile.

Perché una tale concezione filtri nell'opinione comune e alla fine si imponga, come di fatto sta imponendosi, occorre che ogni sorta di opera della mente sia considerata come *comunicazione*: entità informe, senza inizio né fine, composta da soggetti che contano tanto quanto i soggetti di

un campione statistico. Questa condizione beffarda e avvilente corrisponde al carattere di *esoterismo coatto* che contraddistingue in modo sempre più evidente l'innominabile attuale. Come nei *sattra*, i riti vedici più audaci, estremi e interminabili, cadeva la distinzione tra sacrificante e officianti - e con essa cadeva l'obbligo degli onorari rituali per gli officianti (la *dakṣiṇā* senza la quale il rito stesso non poteva essere considerato efficace) -, così nel mondo internettico viene tendenzialmente meno la differenza tra opera e comunicazione, fra autore e generico digitante. Di conseguenza verrà meno anche l'obbligo di remunerare l'opera dell'autore, perché tutti sono autori. Alcuni fra i più indefessi produttori di opinioni oggi contemplano questo stato delle cose come una auspicabile conquista della democrazia, una sua globalizzazione che preluderebbe ad altre da porre in atto non soltanto in rete. Ed è questa la forma più subdola e aggiornata della *bêtise* che flagellava il mondo ai tempi di Baudelaire e di Flaubert. Ma provvista ovviamente di mezzi molto maggiori - oltre che di una potenziale ubiquità.

Detto questo, non vorrei si ricavasse l'impressione che oggi l'editoria nel senso che ho tentato di descrivere - cioè l'editoria dove l'editore si diverte soltanto se riesce a pubblicare buoni libri - sia una causa persa. Mentre è solo una causa molto difficile. Ma non più difficile di quanto lo fosse nel 1499, quando Aldo Manuzio, a Venezia, pubblicò un romanzo di ignoto autore, scritto in una lingua composita, fatta di italiano, latino e greco. Anche il formato era inusuale e così pure le numerose xilografie che costellavano il testo. Eppure si trattava del libro più bello che sia stato stampato sino a oggi: la

Hypnerotomachia Poliphili. Un giorno, qualcuno potrà sempre tentare di uguagliarlo.

NOTA AI TESTI

Si troverà qui di seguito l'elenco dei luoghi dove i testi raccolti in questo libro sono apparsi o sono stati letti per la prima volta.

I

I libri unici: la prima parte (pp. 13-27) è apparsa su «la Repubblica» il 27-28 dicembre 2006; la seconda (pp. 27-68) è inedita; la terza (pp. 68-76) è stata pronunciata in occasione dell'inaugurazione della mostra *Religioni e mitologie. Un itinerario nel catalogo Adelphi*, il 24 gennaio 1995 alla Biblioteca dei Frati di Lugano.

II

L'editoria come genere letterario: conferenza tenuta a Mosca, nel Museo Statale di Architettura Ščusev, il 17 ottobre 2001.

Il risvolto dei risvolti: Prefazione a *Cento lettere a uno sconosciuto*, Adelphi, Milano, 2003.

III

Giulio Einaudi: «Corriere della Sera», 15 aprile 1999.

Luciano Foà: «la Repubblica», 29 gennaio 2005.

Roger Straus: in *Roger W. Straus. A Celebration*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2005, pp. 115-18.

Peter Suhrkamp: «Corriere della Sera», 19 ottobre 1975.

Vladimir Dimitrijević: discorso tenuto a Losanna in occasione del ventesimo anniversario della casa editrice L'Âge d'Homme, il 6 novembre 1986.

IV

Faire plaisir: testo inedito.

L'obliterazione dei profili editoriali: discorso tenuto a Parigi in occasione dei lavori del Bureau International de l'Édition Française, il 1° dicembre 2011.

Il foglio volante di Aldo Manuzio: discorso tenuto a Barcellona in occasione del *Fòrum Atlàntida. La funció social de l'editor*, il 3 novembre 2009.